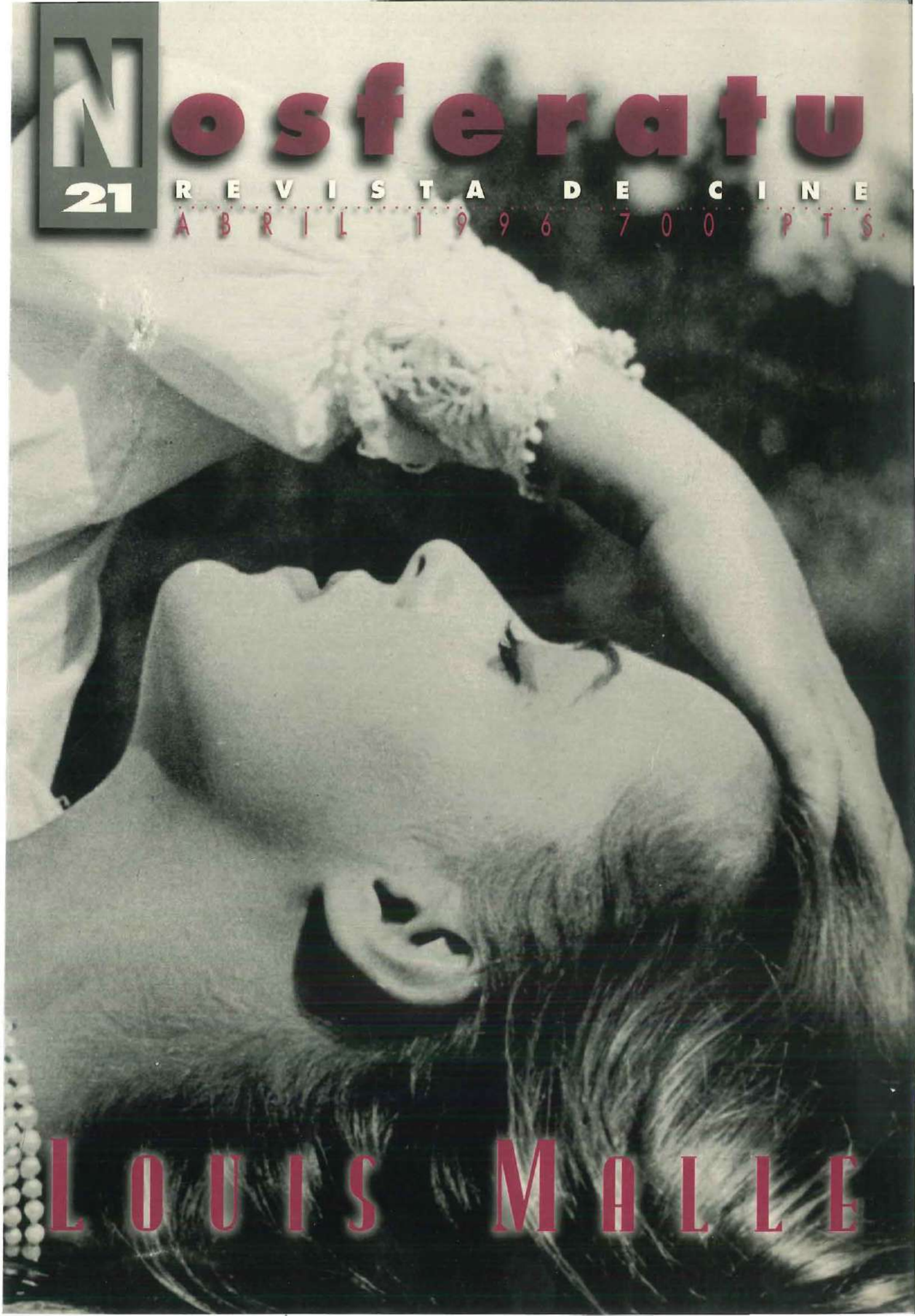
Nosferatu

21

REVISTA DE CINE

ABRIL 1996 700 PTS.



LOUIS MALLE

Nosferatu
REVISTA DE CINE

ÍNDICE

Dirección:
Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián

Equipo de redacción:
Jesús Angulo, Sara Torres

Fuentes iconográficas:
British Film Institute (Londres),
Carlos F. Heredero, Antonio Santamarina,
Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián

Diseño, maquetación, portada, imágenes
y arte final:
Art&Maña

Fotolitaje:
VideoCys

Imprime:
Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg:
SS-733-89

I.S.S.N.:
1131-9372

Nosferatu es una publicación del
Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA - SAN SEBASTIÁN
Tfno.: (34-43)481157 / Fax: (34-43)430621

DISTRIBUYE
PAIDÓS
Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122

Louis Malle. Aventura, documental, ficción y recuerdos. ***Quim Casas*** 4

Al principio de la escapada. Louis Malle y la *Nouvelle Vague*. ***Esteve Riambau*** 16

Louis Malle y el documental. ***Carlos Balagué*** 22

Más allá de Calcuta. La Historia y la historia en el cine de Louis Malle. ***Carlos Losilla*** 30

De la transgresión al placer: el cine de Louis Malle. ***Antonio Santamarina*** 38

Escribir con celuloide: Louis Malle. ***José María Latorre*** 48

Cuatro etapas en la obra de Louis Malle:

De Cousteau a Poe: un itinerario nada fatuo. ***Quim Casas*** 54

De Calcuta a Close Up. ***Jesús Angulo*** 60

De Storyville a Broadway. ***J. A. Molina Foix*** 68

Renacimiento con final abierto. ***Ricardo Aldarondo*** 74

Filmografía. ***Alicia Potes y Dolores Devesa*** 80

Bibliografía. ***Francisco Llinás*** 88

Louis Malle

LOUIS MALLE

Louis Malle

Aventura, documental, ficción y recuerdos

Quim Casas

El año 1959 fue el del debut en el largometraje de buena parte de los cineastas encuadrados en la *Nouvelle Vague*, es decir, el año de la ruptura, el año del nacimiento del cine contemporáneo. David W. Griffith, Charles Chaplin, Carl T. Dreyer, Fritz Lang, F.W. Murnau, Abel Gance, John Ford, King Vidor, Raoul Walsh, Erich Von Stroheim, Buster Keaton, Frank Borzage, Jean Renoir, Ernst Lubitsch (y tantos otros) habían definido sobre la marcha las normas específicas del lenguaje cinematográfico, solucionando problemas en el mismo rodaje, inventando movimientos de cámara, creando una dramaturgia propia que no tenía nada que ver con el teatro o la literatura, aplicando el gesto del actor al nuevo medio, experimentando con la luz y las sombras. Era la gran generación de cineastas instintivos. Con la nueva ola francesa aparecieron los primeros directores dispuestos a reflexionar sobre lo que estaban haciendo, menos intuitivos -porque tenían un bagaje previo, el conocimiento del cine realizado por los autores citados- y más conscientes de las múltiples posibilidades del cinematógrafo.

Una generación no invalida a la otra, por supuesto, sino que son complementarias. La evolución de un arte tan moderno como el cine se escribe con los clásicos y con los Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Daniel Pollet o el Jacques Demy premusical. Ellos filtraron todo lo aprendido en la cinemateca de Henri Langlois, el dragón que vigila nuestros tesoros en sabia y emotiva descripción de Cocteau, y ofrecieron un nuevo discurso con la cámara, la luz, el color, el blanco y negro, el montaje, el actor, el decorado, la música, el sonido y el silencio. 1959 fue el año de **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, Godard), **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*, Truffaut),

Le Signe du lion (Rohmer), **L'eau à la bouche** (Doniol-Valcroze); Chabrol, el más frenético de todos a la hora de rodar, ya había facturado dos películas en 1958, **El bello Sergio** (*Le Beau Serge*) y **Los primos** (*Les Cousins*), mientras que Rivette, amante de los entramados complejos, tardaría un poco más en estrenar **Paris nous appartient** (1960).

También hicieron su primer largometraje en 1959 cineastas no encuadrados directamente en la nueva ola por cuestiones de edad y formación, aunque sí compañeros de viaje de las huestes cahieristas, caso de Alain Resnais ahondando en la narrativa dolida de la fallecida Marguerite Duras en la magnífica **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*), o de Georges Franju con el enloquecido y misterioso poema **La cabeza contra la pared** (*La Tête contre les murs*). Fue igualmente un año de buena cosecha para los cineastas franceses que se habían salvado de la reprimenda general impartida desde *Cahiers du Cinéma*. Jacques Tati estrena **Mi tío** (*Mon oncle*), Robert Bresson rueda **Pickpocket** (*Pickpocket*), Jean Renoir realiza casi al mismo tiempo **Le Déjeuner sur l'herbe** (*Le Déjeuner sur l'herbe*) y **El testamento del doctor Cordelier** (*Le Testament du docteur Cordelier*), Jacques Becker cierra su filmografía con **La evasión** (*Le Trou*), Jean Cocteau prepara **Le Testament d'Orphee** (*Le Testament d'Orphee*), Jean-Pierre Melville traza un itinerario negro entre París y Nueva York con **Deux hommes dans Manhattan** y Henri-Georges Clouzot proporciona resquicios de dramatismo a Brigitte Bardot en **La verdad** (*La Vérité*). El panorama, entre clásicos "absueltos" y promesas en ciernes, aparecía limpio y esperanzador.

Dos años antes de esa explosión jubilosa de nuevos cineastas, en 1957, otro director francés de bagaje bien distinto al de los cahieristas hizo su debut en el formato largo. Era Louis Malle. El film, **Ascensor para el cadalso**. Se trataba de su primera película de ficción, ya que antes había corealizado dos cortos y un largometraje documental con el equipo submarino del comandante Jacques-Yves Cousteau. Durante un tiempo, Malle vivió adherido a la alborozada marcha de la *Nouvelle Vague*. Si en algunos textos sobre el movimiento se citan como colindantes con el mismo los nombres del plúmbeo Roger Vadim, el empalagoso Claude Lelouch o ese modesto hacedor de productos comerciales de acción llamado Philippe de Broca, ¿no sería también lógico incluir a Malle que, entre otras cosas, trabajó con técnicos, guionistas y actores parcial o plenamente identificados también con la nueva ola, caso de Henri Decae, Jeanne Moreau, Jean-Paul Belmondo y Daniel Boulanger?

Malle apareció pues en un momento determinante de la historia del cine francés, pero fue enormemente coherente y no quiso aprovecharse de una situación que no era la suya. Ha habido casos en la historia del cine completamente opuestos. John Schlesinger carecía de ligazón con Tony Richardson, Karel Reisz y Lindsay Anderson, es decir, con los jóvenes y no tan jóvenes airados del *Free Cinema*. Con todo, no tuvo remordimientos de conciencia a la hora de forzar una película que pudiera ser encuadrada en ese estilo, **Billy el embustero** (*Billy Liar*, 1963), para ganar algunos escaños más en su meteórica carrera hacia Hollywood, a donde llegaría con la oscarizada **Cowboy de medianoche** (*Midnight Cowboy*, 1969) para olvidarse muy pronto de lo que representó el *Free Cinema*, si es que alguna vez supo en realidad de qué trataba el asunto. Malle podía haber hecho lo mismo con la *Nouvelle Vague*, pero siempre pareció sentirse más cómodo en los márgenes del artesanado que en el coto de la autoría. Partió de presupuestos muy distintos a los de Godard o Rivette -quizás el único director cercano a sus planteamientos en esa época sería Truffaut, que fue siempre el menos radical de los integrantes de la nueva ola francesa-, y su formación previa a

Ascensor para el cadalso

la dirección resultó más aventurera que reflexiva.

Mientras unos publicaban sus primeros papeles cinematográficos en *La Revue du Cinéma* y *La Gazette du Cinéma* antes de la creación de *Cahiers du Cinéma*, Malle se integraba en el equipo de Cousteau, quien delegó en él la realización de un par de cortos, **Station 307** (1954) y **La Fontaine de Vaucluse** (1955). Mientras los cahieristas sentaban las bases de la política de autor, Malle se curtía cámara en mano rodando bajo el agua a bordo del submarino científico Calypso. Mientras Truffaut, Rivette y Charles Bitsch ponían el magnetófono ante ilustres clásicos que acudían a París a promocionar sus filmes, como Alfred Hitchcock y Howard Hawks, Malle ultimaba con Cousteau **El mundo del silencio** (1956) y trabajaba como ayudante de dirección de Bresson en **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956). Mientras Godard y compañía realizaban sus primeros cortometrajes en las calles de París, Malle rodaba los restos de un naufragio en mares estadounidenses, salía de esta experiencia con los tímpanos perforados y la muerte de un amigo en plena filmación submarina, viajaba hasta Budapest con la intención de realizar un documental sobre la revuelta de octubre de 1956, se paseaba por las productoras parisinas con un guión autobiográfico que nunca cuajó -sí lo harían posteriormente argumentos basados en sus experiencias más íntimas, caso de **El soplo al corazón** (1971), **Lacombe Lucien** (1974) o **Adiós, muchachos** (1987)- y terminaba creando su propia compañía, Nouvelles Éditions de Films, con el fin de desarrollar el proyecto de **Ascensor para el cadalso**.

El cine francés hervía con razón (hoy debería contemplarse con la necesaria perspectiva, pero también con una cierta nostalgia, aquel flujo de ideas, proyectos y personalidades, aquel debate constante sobre lo que representaba el cine como medio de expresión autónomo, debate del que estamos indolentemente huérfanos desde hace demasiados años) y Malle, como agazapado en la sombra, dibujaba las bases de una obra rigurosa que haría de la multiplicidad temática y genérica su mejor estilo, por mucho que haya sido tildado en más de una ocasión de cineasta carente de estilo. Ahí estaba, en el París cinematográfico soliviantado por los *Cahiers* mientras Jean Seberg vendía periódicos norteamericanos en los *Champs Elysées* y Raoul Coutard la seguía en *travelling* sentado en una silla de ruedas. Malle había preferido, hasta entonces, encerrar a Maurice Ronet en un ascensor y someter a Jeanne Moreau, mujer de provincias en su segundo largo, **Les Amants** (1958), a la bulliciosa vida social de la capital.

La respuesta de la industria y de la crítica no había sido pareja. **Ascensor para el cadalso** conseguía el Premio Louis Delluc y refrendaba así la prometedora entrada en escena

El mundo del silencio

Les Amants

LOUIS MALLE

de Malle, que poco antes había asistido impávido a los festejos de un Festival de Cannes que concedió la Palma de Oro al documental con Cousteau. Pero su primer trabajo de ficción dividió a la crítica influyente. Godard y Rohmer, por ejemplo, lo cuestionaron duramente. Rohmer arremetió en su crítica (1) contra los excesos literarios de la película, salvando sólo *"las escenas del ascensor, que nos ofrecen un pequeño resumen no muy indigno de la infraestructura de* ***Un condenado a muerte se ha escapado"***. Georges Sadoul, en el lado opuesto, la defendió a capa y espada. A tan discutido y discutible historiador pertenece, sin embargo, una de las definiciones que mejor cuadra con Malle: *"Personal, concienzudo, original, se ha renovado de film en film"* (2). Sobre todo concienzudo. Ahí, en la minuciosidad, radica buena parte del estilo invisible del autor de **Fuego fatuo** (1963). La aparición de **Les Amants** hizo reconsiderar la opinión que en *Cahiers* se tenía de Malle. Una larga y encendida crítica de Doniol-Valcroze en la revista (3), una entrevista realizada por Truffaut para *Arts* y la publicación de un extracto del guión como parte de un dossier dedicado a las nuevas perspectivas del cine francés (4), acercó posturas en un momento crucial para la (buena) puesta en funcionamiento de la *Nouvelle Vague.*

Si en algo coincidió Malle con los miembros del movimiento, fue en la renuncia a lo que podríamos llamar formación académica. Desde muy temprana edad empezó a realizar filmes con la cámara de 8 mm. de su padre, al que terminó convenciendo para que le dejara matricularse en el IDHEC, escuela de cine que durante un tiempo debió compaginar con los estudios de Ciencias Políticas, ya que sus progenitores no compartían tamaña vocación por el celuloide. Malle pertenecía a una familia de clase alta y había pasado buena parte de su juventud devorando libros. El cine era entonces para él un desafío, una aventura: *"No hace falta decir que en el IDHEC no me enseñaron nada. El cine no se aprende en una escuela. Antes de acabar el segundo curso tuve la oportunidad de sustituir a un amigo a bordo del Calypso, el barco de Jacques-Yves Cousteau. Al principio me sentí muy desorientado, aislado por completo del mundo real, pequeño intelectual acostumbrado a verlo todo a través de los libros. Necesité muchos meses para adaptarme. Después pude llevar una vida extraordinaria. Cousteau me concedió su confianza. Desde muy joven debí asumir grandes responsabilidades. Allí fue donde aprendí los aspectos técnicos del oficio: la filmación, el montaje, el sonido. También allí empecé a vivir entre gente de origen so-*

cial muy distinto del mío. Entraba, de un solo golpe, en la realidad de las relaciones humanas" (5).

En un principio, Malle no debía de tener muchos problemas económicos para iniciar la aventura cinematográfica. El semanario *L'Express* realizó una encuesta en 1952 a varios estudiantes de cine y realizadores primerizos. La pregunta era la siguiente: *"¿Qué película haría usted si tuviera 100 millones de francos?"*. La respuesta de Malle no deja lugar a dudas sobre su confortable posición social: *"Yo los tengo"*. Fue el único que respondió así a la pregunta (6). Después, cuando empezó a trabajar en el cine, independizarse del poder económico familiar fue una auténtica obsesión. Malle llegó a ocultar sus orígenes cuando ingresó en el IDHEC, para que no le consideraran un niño bien que hacía cine gracias al dinero de su papá; alquiló un pequeño apartamento en el barrio de Pigalle y ganó su primer sueldo cinematográfico recién cumplidos los veinte años al trabajar para Cousteau.

Los viajes al fondo del mar de Malle, tan alejados de las experiencias fantasiosas del televisivo almirante Nelson, colmaron todas las expectativas itinerantes y aventureras que el cineasta había forjado en su niñez. Quizá por ello deberíamos equiparar a Malle con los cineastas instintivos, los clásicos, que hemos citado anteriormente: nunca reflexionó en sus comienzos sobre el cine como medio de expresión, sino que se sirvió de él para experimentar sensaciones que había imaginado leyendo libros de viajes y aventuras. El cine fue, y sigue siendo, una forma de vida para Godard o para Rivette. También lo era para Malle, pero una forma de vida imbuida del carácter mágico y azaroso del cinematógrafo como fuente de misterio: a Malle le debían encantar las películas de Howard Hawks y otros directores dispuestos a vivir una aventura de conocimiento en cada nuevo rodaje.

Cousteau le dio la oportunidad de convertir su vida en un desplazamiento iniciático por el mapa universal. No sólo aprendió los recursos del oficio de cineasta, sino que conoció el mundo más allá de los libros, los estudios y los prejuicios de su clase social: *"A bordo del Calypso rodé por el mundo durante tres años, por el Mar Rojo, el Golfo Pérsico, el Oceano Índico, las Seychelles... ¡En los años cincuenta, las Seychelles eran el fin del mundo! Ahora hay un aeropuerto y la gente llega en vuelos chárter. En aquella época había que ir en avión hasta Mombassa y después, en un barco que sólo pasaba una vez al mes, hasta Mahé, el pequeño puerto de las islas. En aquella naturaleza tropical, exuberante, descubrí una experiencia sensual de la vida, radicalmente opuesta a todo lo*

Zazie en el metro

que me habían metido en la cabeza. Y un malestar: los trópicos son también la miseria, la explotación, el hecho colonial". Malle entraría en la nómina de cineastas que como Walsh (borrachera y nariz perforada en la playa de una isla de los mares del sur) o Werner Herzog (traficante de armas en la frontera mexicana) han buscado en el cine la aventura exterior como forma de expresión interior.

Hay dos aspectos fundamentales en esta etapa de aprendizaje. El primero es el factor documental, género al que Malle acudirá en múltiples ocasiones a lo largo de su obra. El segundo es su participación como asistente de dirección en **Un condenado a muerte se ha escapado**, no tanto por el aspecto formativo -Malle, según propia confesión, ya había aprendido el oficio con Cousteau- como por las ideas que pudo extraer de la creación artística y personal viendo trabajar diariamente a Bresson.*"Entré en contacto con Bresson, un hombre al que siempre he admirado mucho. Me propuso que hiciese de ayudante en* ***Un condenado a muerte se ha escapado****, pero encargado especialmente de los detalles técnicos* 'ya que viene del documental'. *Mi trabajo consistía en hacer que la madera se rompiese bien, que la cuchara se doblase bien, que la cuerda escondida en el colchón pareciese una cuerda... Yo le envidiaba, le miraba, él estaba solo, seguía su camino, un hombre paciente y orgulloso. Al cabo de algunas semanas le dije:* 'Sólo usted sabe lo que hace. Yo le admiro, pero usted no me necesita. Y me gustaría estar en su lugar'. *Me contestó:* 'Le comprendo muy bien, yo nunca he sido ayudante'".

El acercamiento de Malle al documental es similar, salvando temas e intenciones, al realizado por Ingmar Bergman. Hay un par de películas en este sentido que refuerzan esta idea. Bergman rodó en 1969 un documental en blanco y negro sobre la isla de Farö, escenario de su obra cumbre, **Persona** (*Persona*, 1966). Diez años después regresó a la isla e hizo en color **Farö-Dokument, 1979**. El cineasta sueco analiza la evolución del espacio físico y anímico a través del tiempo transcurrido. Los personajes que en el primer film querían partir de la isla y buscar nuevas oportunidades en la gran ciudad, se han integrado ya en la comunidad cuando Bergman recala en Farö para realizar el segundo documental. La cadencia, incluso determinados movimientos de cámara sobre figuras concretas del paisaje isleño, es idéntica en ambas películas, pero el tiempo intermedio, ese lapso temporal de diez elípticos años en la vida de Farö y en la trayectoria bergmaniana, otorgan su razón de ser a los dos filmes.

Malle hizo algo similar aunque en un solo título, **God's Country** (1985). En 1979 llegó con su cámara y su equipo de sonido a una pequeña localidad norteamericana. Filmó y grabó a los personajes, dejando que hablaran sobre las secuelas de la guerra del Vietnam, la dureza del trabajo en el campo, la represión moral o las libertades sexuales. Seis años después regresó a la ciudad y rodó con los mismos personajes: aún hay secuelas bélicas, represión social, trabajo duro y el convencimiento de que el gobierno Reagan es un desastre. Al igual que en Bergman, ese espacio temporal de sólo seis años actúa como radiografía de un contexto determinado, la América profunda, espacio geográfico, económico y sociopolítico que interesó mucho a Malle en sus distintas estancias norteamericanas. No debe olvidarse que precisamente entre sus dos viajes a **God's Country** realizó **Alamo Bay (La bahía del odio)** (1985), un film sobre la represión que sufren los vietnamitas a manos de nostálgicos del Ku-Klux-Klan en una localidad pesquera.

Malle dirigió numerosos filmes de evidente carácter documental, perfecta demostración de que su acercamiento al género no fue casual ni tangencial: los citados con el equipo de Cousteau; una sintética demostración del esfuerzo sobrehumano de los ciclistas en **Vive le Tour!** (1962); visiones complementarias de la India en **Calcuta** (1969) y la serie de televisión **L'Inde fantôme: refléxion sur un voyage** (1969); la deshumanización del trabajo en cadena en una fábrica de automóviles en **Humain, trop humain** (1972); un breve retrato de la actriz Dominique Sanda en **Close Up** (1976); **God's Country** y **And the Pursuit of Happiness** (1986), crónica sobre la inmigración en Estados Unidos, a los que deberíamos añadir varios proyectos frustrados, como un documental sobre la Amazonía, otro sobre la guerra de Argelia y un film con Pierre Kast entre la ficción y el documento, "La Machine", centrado en un grupo de supervivientes incas que se establecen en la cordillera de los Andes junto a varios europeos perseguidos por herejía. Pero la naturaleza del documental según Malle va más allá de los parámetros definibles del género, por otro lado tan flexibles y amplios como los que puedan concertar Dziga Vertov, Jean Vigo, John Grierson, Robert J. Flaherty, Joris Ivens, Leni Riefenstahl, Jean Rouch, Chris Marker, Alain Resnais o el Luis Buñuel que se acercó a la tierra sin pan de Las Hurdes. La mencionada **Alamo Bay (La bahía del odio)** es un documento ficcionado, con actores y con narrativa convencional, pero que emerge de la necesidad del director por documentar experiencias y hechos concretos que a él le impresionan y que pertenecen a una realidad ajena. Y ¿no son documentales sobre el tiempo y el espacio teatral, sobre la teatralidad de la vida y, por qué no, del cine, las dos películas que Malle hizo estrechamente con André Gregory, **Mi cena con André**

Fuego fatuo

Le Voleur / Il ladro di Parigi

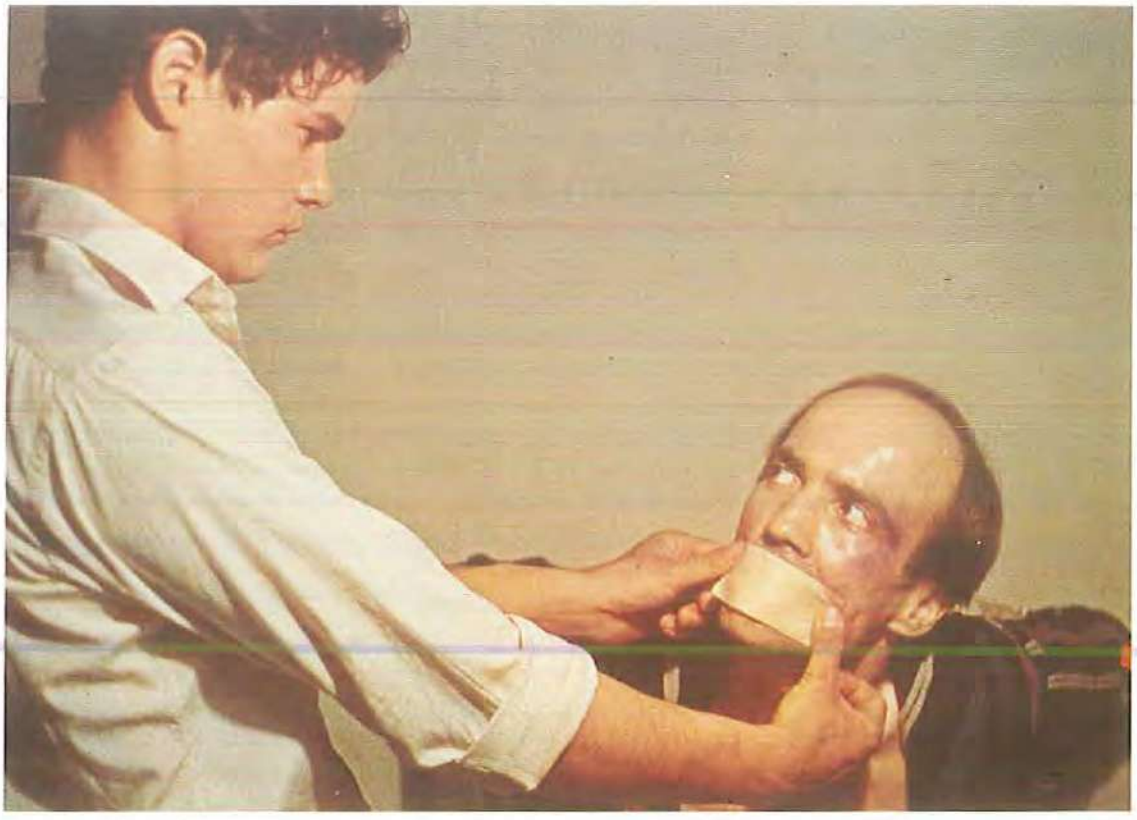
(1981) y **Vania en la calle 42** (1994)? ¿No es **Adiós, muchachos** la recreación ficcional de un documento personal, de una verdad íntima? ¿No se acerca Malle al decadente mundo de Atlantic City con la perspectiva casi de etnólogo en la película del mismo título fechada en 1980, de igual manera que documenta minuciosamente los ambientes del Nueva Orleans de principios de siglo a través de la óptica de un fotógrafo, el documentalista visual por excelencia previo al cineasta, en **La pequeña** (1978)? ¿Dónde empieza y dónde termina el cine documental de Malle? ¿En qué punto se funde con la realidad reconstruida en el plató de rodaje? Malle lo tenía más claro que nadie. Al hablar sobre la controversia suscitada por **Lacombe Lucien**, en el sentido de que no atacaba con dureza al colaboracionista protagonista, Malle esgrimía que *"fiel a la trayectoria de mis documentales, evitaba emitir un juicio sobre Lucien, prefería mostrar el comportamiento del personaje con todas sus contradicciones e incluso, en cierto modo, tratar de comprenderlo"*. El documental es el cine de la comprensión.

Distanciado desde sus mismos inicios del núcleo esencial de la *Nouvelle Vague*, alejado de cualquier postulado teórico, beneficiado de una situación de bonanza comercial y administrativa -entre 1958 y 1961 debutan 97 nuevos realizadores en Francia, gracias a las ayudas especiales promovidas desde el Ministerio de Cultura dirigido por André Malraux- y respetado tras los galardones de sus primeras obras, Malle puede situarse en una cómoda zona intermedia del cine galo de la época: no es tan radical como los valores más cotizados de la nueva ola, pero tampoco realiza películas de consumo al gusto mayoritario. Excelente funambulista que sabe moverse por un alambre poco transitado, Malle tiene así tiempo para desarrollar una filmografía aparentemente esquiva, en la que los relatos de ficción, los documentales, las adaptaciones literarias y la exhumación de recuerdos de infancia van alternándose hasta conseguir un todo compacto. Malle es, a su modo, tan coherente como Chabrol y sus *thrillers* y melodramas sobre la burguesía de provincias, como Rivette y su fascinación por el complot y el destino, como Godard y su exploración de los géneros codificados. Huelga decir que es, también, mucho más atrevido y personal que el resto de directores que, sin pertenecer a la *Nouvelle Vague*, se beneficiaron igualmente de la excitación del momento, caso de los ya citados Vadim, Lelouch y De Broca, de Claude Sautet (mejor considerado hoy que entonces), Alain Cavalier, Jean Becker, Michel Deville, Jacques Deray, Robert Enrico o el que fuera coguionista de varios filmes de Malle, Jean-Paul Rappeneau.

Tres aspectos, de tema, de resonancia y de estilo, destacan en su filmografía, de la que no me parece aconsejable establecer grandes divisiones entre su etapa francesa y la norteamericana. Como Lang o Lubitsch, Malle se desenvolvió bien en territorio hollywoodiense y, pese a las lógicas injerencias de los productores -las tuvo menos porque no trabajó para grandes estudios: **Crackers** (1983), financiado por la Universal, fue el único film conflictivo-, creó un férreo ligazón entre las dos etapas y no se limitó a aceptar encargos alejados de sus intereses cuando habitó cerca de la meca del cine. El primer aspecto remarcable es la voluntad de trascender sus propios recuerdos de infancia y adolescencia a través del cinematógrafo, de reproducir en celuloide algunos de los pasajes más dolorosos e íntimos de su vida. Para un cineasta que empezó adaptando novelas y relatos cortos -Noël Calef en **Ascensor para el cadalso**, Dominique Vivant en **Les Amants**, Noel Coward en **Vida privada** (1961), Drieu La Rochelle en **Fuego fatuo**, Georges Darien en **Le Voleur / Il ladro di Parigi** (1966), Edgar Allan Poe en **William Wilson** (episodio de **Historias extraordinarias**, 1967)-, poder trasladar a la pantalla sus propias experiencias se reveló una suerte de ejercicio liberador largamente aplazado: recuérdese que antes de **Ascensor para el cadalso** estuvo varios meses intentando vender un guión autobiográfico, *"la historia de un estudiante que vive una pasión desgraciada"*.

Tres son los filmes definitorios de este estilo minucioso y autobiográfico de Malle. El primero de ellos, **El soplo al corazón**, retrotrae a uno de los períodos decisivos de su vida, cuando tuvo que abandonar el colegio y permanecer en su casa al sufrir un soplo cardíaco. Malle tenía entonces trece años y pasó mucho tiempo recluido en el hogar familiar, recibiendo clases particulares y devorando, según sus propias palabras, todo libro que su hermano Bernard pusiera a su alcance. Fue entonces, a tan temprana edad, cuando leyó a Gide y Nietzsche: *"Leí* La voluntad del poder. *A los quince años, Nietzsche produce un efecto extraño"*. La película trata de un personaje, Laurent (Benoît Ferreux), que se encuentra en esa extraña situación, ingrávida, detenida en el tiempo, viendo desfilar el mundo a través de las ventanas de la casa, sin amistades de su edad y desarrollando una lógica fascinación por su madre italiana (Lea Massari), el personaje de ficción que Malle introduce entre la bruma de sus recuerdos.

Las otras dos películas, **Lacombe Lucien** y **Adiós, muchachos**, reconstruyen las experiencias de guerra, por llamarlas de alguna forma, del joven Malle, en la primera de forma más globalizadora, en la segunda de manera más íntima. **Lacombe Lucien** surge de un torbellino de recuerdos *"muy vivos de la liberación de Montceau-les-Mines: el desfile,*



Lacombe Lucien

La pequeña

las banderas rojas, los ajustes de cuentas, las chicas acusadas de haberse acostado con los alemanes, paseadas medio desnudas, con la cabeza rapada y un cartel en el vientre en el que se leía: soy una perra de las S.S.". De todas esas sensaciones contradictorias, entre el jubilo de la liberación y el asco de la venganza insensata, Malle extrajo el duro y neutro retrato de un joven colaboracionista. Mucho más autobiográfica, en el sentido estricto de la palabra, es **Adiós, muchachos**, donde la minuciosidad a la hora de reconstruir un episodio concreto de su infancia queda reflejada en una lectura paralela de la película y de las muchas declaraciones del director aparecidas en el momento de su estreno. Malle recuerda con precisión la situación y el film la caligrafía imagen por imagen, sentimiento por sentimiento. Leer una entrevista de Malle de aquella época es visualizar cualquiera de los planos de **Adiós, muchachos**, evocación dolorosa aunque algo estereotipada de la muerte de tres niños judíos que compartieron enseñanzas y alojamiento con Malle en el colegio de carmelitas de Avon, lugar en el que le habían confinado sus padres para alejarle de la crudeza de los bombardeos nazis sobre París.

Adiós, muchachos, ampliamente recompensada con todo tipo de premios internacionales -León de Oro en Venecia, nominación al Oscar para el mejor film extranjero- y nacionales -siete galardones en la entrega de los César-, mostraba a un Malle autobiográfico pero alejado de las polémicas que hasta entonces habían despertado sus obras de carácter más íntimo. Aquí destaca el segundo aspecto de su obra, el de la resonancia social y/o comercial que han tenido algunas de sus películas, resonancia de la que lógicamente se ha beneficiado pero que, al mismo tiempo, ha tendido a distorsionar la imagen del director en relación a determinadas temáticas. El incesto en **El soplo al corazón** y el colaboracionismo en **Lacombe Lucien**, junto al escándalo que provocó la manera de mostrar las relaciones extramatrimoniales en **Les Amants** y la contemplación pausada y realista de los avatares de una Lolita de Nueva Orleans en **La pequeña**, espaldarazo comercial para Brooke Shields incluido, habían convertido a Malle en un cineasta incómodo, molesto, incluso sensacionalista, para ciertos sectores sociales. Él nunca persiguió esa consideración. Si en 1978 recordaba con justa ironía las controversias de **Les Amants** (*"¡si se vuelve a ver hoy, resulta una película parroquial!"*), en 1992 realizó con **Herida** uno de los más sugestivos, ascéticos y epidérmicos retratos de una pasión amorosa destructiva, negando cualquier voluntad de artificio y de escándalo, ahondando en los personajes y sus emociones como pocas veces lo había hecho antes, excarbando bajo la piel de los actores, inconmensurables Jeremy Irons y Juliette Binoche, para conseguir un ejercicio de nihilismo cinematográfico que rehuye el morbo o la provocación para adentrarse por los vericuetos de las tragedias magnas. Si Malle fue un cineasta proclive a los temas

Atlantic City U.S.A.

escandalosos, no quiso sacar tajada comercial de esa supuesta tendencia. Antes de **Herida** había realizado un ejercicio campestre y renoiriano con **Milou en mayo** (1989), y después se iría a Broadway para escenificar en un teatro frío y agonizante al tío Vania de Chejov. Cualquier otro habría rodado tres películas seguidas en la línea de **Herida**. Malle hizo de la disparidad su mejor estilo y autoafirmación.

Esa disparidad se concreta también en el trabajo de puesta en escena, aleatorio aunque siempre supeditado a las necesidades de la historia: la desnudez de **Fuego fatuo** y **Herida**, consecuentes con su nihilismo; cierto espesor más literario que visual en **Les Amants**, film bastante equiparable al posterior **Jules y Jim** (*Jules et Jim*, 1961) de Truffaut; el estilo atomizado, tal como lo define el propio Malle, de **Zazie en el metro** (1959), un "staccato *lleno de efectos, trucos, guiños, en el que la cámara hacia notar voluntariamente su presencia mediante cambios constantes de ritmo, de ángulos, de foco, que el montaje acentuaba*"; el estilo falsamente espectacular de una "falsa" recreación de la revolución mexicana en **Viva María** (1965); la luz y el acento crepuscular de **Atlantic City U.S.A.**, que no es otra cosa que el retrato amable de un gángster senil; la transparencia de movimientos, decorado e iluminación de **El soplo al corazón**, un film sobre el tiempo detenido; la puesta en escena invisible de **Mi cena con André**, una película sobre la palabra y el gesto. Pero es la utilización de la música lo que marca, en algunas de sus obras más importantes, una más amplia voluntad de estilo. Es éste, el soporte musical, el elemento estilístico que me gustaría destacar.

Amante del *jazz*, Malle fue uno de los primeros en inaugurar la moda de los *scores jazzísticos* con **Ascensor para el cadalso**, encargando la música a Miles Davis; poco después, Art Blakey grabaría la música de **Des femmes disparaissent** (1958), de Edouard Molinaro, Duke Ellington escribiría la banda sonora de **Anatomía de un asesinato** (*Anatomy of a Murder*, 1959), de Otto Preminger, Charlie Mingus y el saxofonista Shafi Hadi ejecutarían la de **Shadows** (1959), de John Cassavetes, y Herbie Hancock documentaría jazzísticamente **Blow-up, deseo de una mañana de verano** (*Blow-up*, 1966), de Michelangelo Antonioni. La sonoridad enigmática, a veces melancólica, de la trompeta de Davis, secundado por su cuarteto americano-parisino (el saxo Barney Wilen, el contrabajo Pierre Michelot, el pianista René Urtreger y el batería Kenny Clarke), combina los pasajes descriptivos urbanos con las desazonantes imágenes del protagonista encerrado en el ascensor, rompiendo con los acostumbrados clichés sonoros en materia de

Mi cena con André

cine de suspense. Malle y Davis, que conoció al director a través de una de sus amantes de aquella época, Juliette Greco, se entendieron a la perfección: *"Malle me dijo que siempre había admirado mi música y que le gustaría que escribiese la banda sonora de su película. Accedí a hacerlo y fue una experiencia muy instructiva, pues nunca antes había compuesto música para una película. Miraba las copias de las secuencias y tomaba ideas musicales para luego componer y escribir. Dado que la película trataba de un asesinato y suponía que era de suspense, hice tocar a los músicos en el interior de un viejo edificio, oscuro y lúgubre. Pensé que esto daría atmósfera a la música, y así fue"* (7).

Malle quedó atrapado por el fulgor de la trompeta de Davis (otros también lo hicieron: la melodía del genérico del film ha venido siendo utilizada para ilustrar la carátula de uno de los espacios cinematográficos de Televisión Española), y desde entonces fue utilizando la música, mayoritariamente clásica y *jazz*, como recurso expresivo que sirviera de complemento o contrapunto a las imágenes hasta alcanzar la categoría de indisociable de las mismas. Su desconfianza de los compositores cinematográficos (*"usan y abusan de los clichés y eso hace que todas las músicas de película llamadas 'originales' acaben pareciéndose unas a otras"*) le obligó a hurgar en su propia memoria sonora. Malle nunca abusó de los recursos musicales, pero en algunos casos le sirvieron para llegar donde el actor o la cámara no alcanzaban. El "Sexteto para cuerdas Nº 1 en Si Bemol Mayor Op. 18" de Brahms subrayó la alterable emotividad del personaje de Jeanne Moreau en **Les Amants**. El piano frágil y evanescente de las "Gymnopédies" de Satie reforzó la desazón de Maurice Ronet en **Fuego fatuo**; fragmentos de esta obra pueden escucharse también en **Mi cena con André**. La guitarra espasmódica de Django Reinhardt ofreció un vivaz contrapunto a la controvertida adolescencia sesgada por la guerra de **Lacombe Lucien**. El *jazz* primigenio de Scott Joplin, la Original Dixieland Jazz Band y *Jelly Roll* Morton, cuya biografía inspiró en parte la realización del film, dibujan la atmósfera precisa de **La pequeña**. Ry Cooder, quién si no, puso el obligado acento fronterizo en **Alamo Bay (La bahía del odio)**. El saxo de Joshua Redman cerró definitivamente el círculo *jazzístico* de Malle en **Vania en la calle 42**.

Vania en la calle 42

Louis Malle había nacido en Thumeries, el 10 de octubre de 1932. Falleció en Beverly Hills el 23 de noviembre de 1995 siendo, como Roman Polanski, Wim Wenders y Werner Herzog, un ciudadano cinematográfico del mundo. Poco dado a las mitomanías, estaba trabajando curiosamente en una película sobre Marlene Dietrich.

NOTAS

1. Rohmer, Eric: "Premier accessit". *Cahiers du Cinéma*, número 80. Febrero, 1958. Páginas 59-60.

2. Sadoul, Georges: *Histoire du cinéma mondial-des origenes*. Flammarion (París). 1967. Traducción al castellano: *Historia del cine mundial*. Siglo Veintiuno Editores (Madrid). 1972. Página 475.

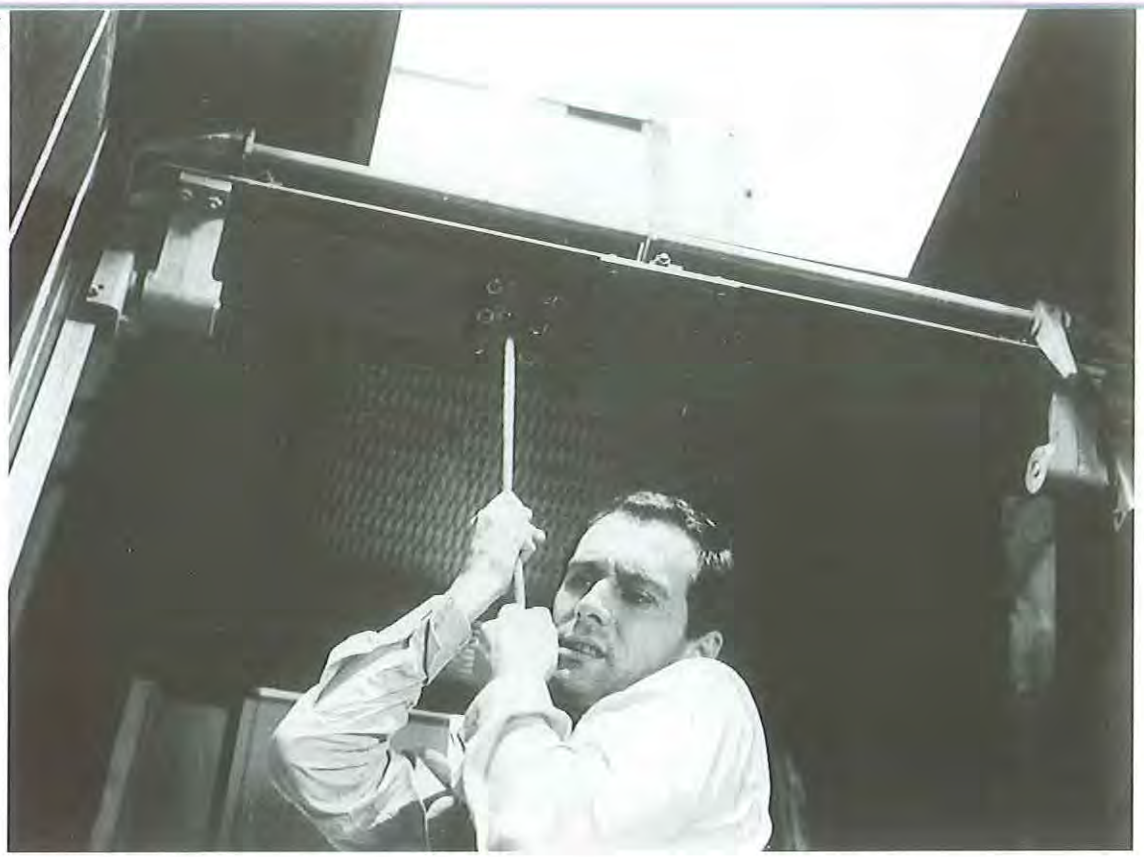
3. Doniol-Valcroze, Jacques: "Le pouvoir de la nuit". *Cahiers du Cinéma*, número 89. Noviembre, 1958. Páginas 43-46.

4. Dossier "Jeunesse du cinéma français". *Cahiers du Cinéma*, número 90. Diciembre, 1958. Páginas 41-46. Contiene extractos de guiones de filmes de Malle, Astruc, Marker, Rouch, Chabrol, Truffaut, Rivette y Kast.

5. Todas las declaraciones de Louis Malle recogidas en el texto están extraídas del libro *Louis Malle par Louis Malle*. Athanor (París). 1978. Traducción al castellano: *Louis Malle por Louis Malle*. Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1987.

6. Citado en *Nouvelle Vague: Cien nombres para una nueva ola*. Fundació Municipal de Cinema/Fernando Torres Ed. (Valencia). 1984. Página 68.

7. Davis, Miles y Troupe, Quincy: *Miles. The Autobiography*. Simon and Schuster (Nueva York). 1989. Traducción al castellano: *Miles. La autobiografía*. Ediciones B (Barcelona). 1991. Páginas 221-222.



Ascensor para el cadalso

Al principio de la escapada

Louis Malle y la *Nouvelle Vague*

Esteve Riambau

Una respuesta inmediata sobre la posible adscripción de Louis Malle a la *Nouvelle Vague* debe ser negativa en primera instancia, pero matizable en estadíos posteriores. Existen razones de peso que separan al realizador de **Ascensor para el cadalso** (1957) del núcleo hegemónico del movimiento francés encabezado por François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette o Jean-Luc Godard. Pero, desde el momento en que la realidad del cine es mucho más compleja que las etiquetas que lo encorsetan, la personalidad de Louis Malle encaja perfectamente en el contexto del cine galo de principios de los sesenta. Desde este punto de vista, la obra del autor de **Fuego fatuo** (1963) gana consistencia por méritos propios en detrimento de la relatividad de los ambiguos márgenes que delimitan la *Nouvelle Vague*.

Malle -nacido en 1932- pertenece a la misma generación que Rivette (1928), Godard (1930), Truffaut (1932) o Chabrol (1930), todos ellos menores que Rohmer (1920), quien, no por ello, deja de pertenecer a la élite incuestionable del nuevo cine francés. Sus orígenes sociales proceden, como los de Godard y buena parte de los nuevos cineastas europeos, de la alta burguesía, mientras su formación profesional pasa tanto por el IDHEC como por las ayudantías de algunos de los realizadores franceses de generaciones anteriores redimidos por la generación de la *Nouvelle Vague*. Mientras Jacques Rivette trabajaría con Jean Renoir y Jacques Becker o Bertrand Tavernier y Volker Schlöndorff lo harían con Jean-Pierre Melville, Louis Malle invoca **La regla del juego** (*La Règle du jeu*; Jean Renoir, 1939) y **Les Dernières vacances** (1948) -*opera prima*

de Roger Leenhardt, futuro padre espiritual de los cineastas cahieristas- como sus influencias cinematográficas más destacables e interviene como ayudante de dirección de Robert Bresson en **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956).

Tres años después de esta experiencia, Malle escribe en las páginas de *Arts* (30-12-1959) -la revista que había acogido los artículos precahieristas de Rohmer o Truffaut- un texto ditirámbico sobre **Pickpocket** (*Pickpocket*, 1959): *"El film de Bresson se ordena ante vuestros ojos como un cuadro de Giotto o una* cantata *de Bach. El arte de Bresson tiene esa fuerza ingenua, ese candor astuto, esa certeza inquieta e inquietante de los grandes artistas de la tradición cristiana (...). Como en las grandes obras de los artistas creyentes, la forma se identifica con el fondo o, dicho de otro modo, el artista sustituye temporalmente a Dios. Durante el tiempo que dura la proyección, Bresson es Dios"*, escribe Malle con la misma convicción religiosa que Truffaut o Rohmer e idéntica vehemencia literaria. Salvo esta excepción, sin embargo, el autor de **Ascensor para el cadalso** no escribe crítica y eso le excluye del círculo de *Cahiers du Cinéma*.

A pesar de coincidir con ellos en diversas reuniones, Malle no intercambia colaboraciones en los primeros filmes de los redactores de la revista dirigida por André Bazin. A los catorce años ya rueda pequeñas películas en 8 mm. con la cámara de su padre, pero su debut profesional no sólo se produce mucho antes que el de sus coetáneos sino, sobre todo, en circunstancias muy diversas. Acomplejado por el peso económico de su familia, insiste en ganarse la vida con sus propios medios y no duda en enrolarse durante tres años en la tripulación del laboratorio flotante del comandante Jacques-Yves Cousteau. Fruto de esta experiencia por mares de todo el mundo, rueda los cortometrajes **Station 307** (1954) y **La Fontaine de Vaucluse** (1955) y el largometraje **El mundo del silencio** (1956). Tres años antes de la eclosión de la *Nouvelle Vague* en el Festival de Cannes de 1959 -donde se proyecta **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*; Alan Resnais) y **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*; François Truffaut) obtiene el premio al mejor director-, Malle recibe la Palma de Oro con este film en el que consta formalmente como codirector y operador.

Se trata, a todas luces, de una colaboración técnica al servicio del universo del científico francés y de sus investigaciones submarinas. Pero no debe olvidarse que no sólo se anticipa a la escuela del *cinéma vérité* que encabezarán Jean Rouch y Edgar Morin a partir de 1961, sino que también es el primero de los trabajos documentales posteriormente realizados por Malle en solitario. Mientras Truffaut, Chabrol, Rivette y Godard todavía escribían en *Cahiers du Cinéma* y un año antes de que Françoise Giroud acuñase el término *Nouvelle Vague* en las páginas del semanario *L'Express* o André Bazin escribiese su artículo-manifiesto "De la politique des auteurs", Malle no era una promesa sino una realidad.

Si el primer film de Malle puede considerarse hasta cierto punto impersonal, **Ascensor para el cadalso** (1957) y **Les Amants** (1958), ya realizados en solitario, también son anteriores a la eclosión de la *Nouvelle Vague*. Mientras ésta se produce como una consecuencia directa de la promulgación de la Ley Pinay-Malraux de 1959 que promueve la aparición de nuevos realizadores mediante el *"avance-sur-recettes"*, la primera etapa de la obra de Malle abarca desde 1956 hasta el rodaje en México de **Viva María** (1965) y comprende, además de **El mundo del silencio**, otros cinco largometrajes -**Ascensor para el cadalso**, **Les Amants**, **Zazie en el metro** (1959), **Vida privada** (1961) y **Fuego fatuo**- que, en distintos ámbitos y diversos grados de intensidad, flirtean con algunos de los estilemas más característicos de la *Nouvelle Vague*.

Les Amants

Malle no se vio obligado a recurrir a la fortuna familiar para poder dirigir sus propias películas. La primera de ellas, **Ascensor para el cadalso**, ya constaba como formalmente producida por su propia empresa, *Nouvelles Éditions de Films*, pero años más tarde confesaría: *"Mis primeras películas tuvieron una financiación convencional, mediante el dinero de los distribuidores"*. La nueva legislación y una estructura endogámica que, en el caso de Malle, se manifestó cuando intervino en la producción de **El joven Torless** (*Der junge Törless*, 1966) como consecuencia de su amistad con Volker Schlöndorff, favorecieron su continuidad, especialmente después del enorme éxito de público obtenido por **Les Amants**. Con la excepción de **Vida privada**, los otros cuatro filmes de este período llevan la marca de *Nouvelles Éditions de Films* según una fórmula, la del director-productor, también empleada por algunos de los exponentes canónicos de la *Nouvelle Vague*, como François Truffaut con *Les Films du Carrosse* o Eric Rohmer con *Les Films du Losange*.

Malle hizo oídos sordos frente a los ataques perpetrados por sus colegas cahieristas contra la figura del guionista y en defensa de la política de los autores. La totalidad de sus cinco primeros largometrajes son adaptaciones literarias -pecado venial en el que también incurrirían Truffaut y, con menor frecuencia, Rivette y Chabrol-, pero cuatro de ellos reinciden con la participación de coguionistas como Roger Nimier (**Ascensor para el cadalso**), Louise de Valmorin (**Les Amants**) o Jean-Paul Rappeneau (**Zazie en el metro** y **Vida privada**). Malle no llegó a la provocación de Bertrand Tavernier, consistente en rehabilitar la figura de Jean Aurenche y Pierre Bost, las cabezas de turco utilizadas por Truffaut en su panfleto "Une certaine tendence du cinéma français", pero siempre reivindicó el papel del guionista.

En **Ascensor para el cadalso** coincide el interés por la serie negra que también manifestarían Truffaut -**Tirez sur le pianiste** (*Tirez sur le pianiste*, 1960)-, Godard -**Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959)- o Chabrol -**A double tour** (1959)-. El punto de partida es una novela de Noël Calef que plantea un doble asesinato. El protagonista es el primer sospechoso del crimen que no ha cometido, pero la coartada que le exime de éste le acusa, a su vez, de aquél del cual es realmente culpable. A pesar de algunos estigmas propios de los nuevos cines -la excelente banda sonora de Miles Davis, los largos *travellings* que siguen a Jeanne Moreau por las calles de París o la conducta irresponsable de una cierta juventud-, el primer largometraje de Malle está más cerca de la tradición policíaca francesa que de la ruptura que Godard imprimirá al género. **Ascensor para el cadalso** debe mucho a Jean-Pierre Melville, pero su influencia sobre **Al final de la escapada** es reducida.

Zazie en el metro

Vida privada

Les Amants, su segundo largometraje, vuelve a anticiparse a la *Nouvelle Vague* desde un punto de vista mucho más temático que estilístico. La infidelidad conyugal -ya presente en **Ascensor para el cadalso**- también sería abordada por Godard -**Una mujer casada** (*Une femme mariée*, 1964)- y Truffaut -**La piel suave** (*La Peau douce*, 1964)-, pero el planteamiento de Malle vuelve a estar más cerca del pasado -la burguesa aburrida heredada de diversos filmes de Michelangelo Antonioni- que de la actitud formal que adoptarán sus coetáneos generacionales. El impacto que **Les Amants** produjo en su época fue estrictamente coyuntural. La aparente osadía erótica de unas imágenes que hoy aparecen como absolutamente candorosas generó un desorbitado éxito de público, pero también provocó el siguiente comentario malicioso de Alfred Hitchcock, notarialmente reproducido en el órgano oficial de la *Nouvelle Vague*: *"Confieso no haber comprendido demasiado bien dónde quería ir a parar el realizador. Me sorprendió mucho ver, al salir de la sala, a la gente que hacía cola y se disponía a pagar para ver cosas que perfectamente habrían podido hacer en su casa y gratis"* (1).

Zazie en el metro es el primer film que Malle realiza después de la eclosión de la *Nouvelle Vague* y acusa directamente esta circunstancia. Basado en una novela de Raymond Queneau, adopta el punto de vista de una niña para reflejar el carácter absurdo del mundo de los adultos. En aquel momento, 1960, es muy reciente el impacto provocado por **Los cuatrocientos golpes**, y la influencia de la primera parte de la biografía de Antoine Doinel parece inmediata, pero la filmografía posterior de Louis Malle demuestra una asiduidad en el tema de la infancia -desde **La pequeña** (1978) hasta **Adios, muchachos** (1987)- por lo menos equiparable a la de Truffaut.

Por otra parte, **Zazie en el metro** se distancia del melodrama para reflejar un mundo que parte de una visión entrañablemente provinciana, cercana a la de Jacques Tati en **Mi tío** (*Mon Oncle*, 1958) -un film en el que Louis Malle fue invitado a participar como operador-, y de una estética equidistante entre el cómic y unos recursos cinematográficos que se alejan de los parámetros de la *Nouvelle Vague*. El uso de colores primarios y una ruptura de la sintaxis ortodoxa podría tender vínculos hacia la estética godardiana de los sesenta, pero el verdadero carácter precursor de **Zazie en el metro**, en lo que se refiere al uso de

grandes angulares, los acelerados o los saltos de *raccord*, se manifiesta especialmente en relación a los dos filmes de Richard Lester protagonizados por los Beatles -**¡Qué noche la de aquel día!** (*A Hard Day's Night*, 1964) y **¡Socorro!** (*Help!*, 1965)- o a determinadas obras de Federico Fellini. **La dolce vita** (*La dolce vita*, 1959) -a la que se alude directamente en el plano de los dos amantes en la fuente- es anterior, pero **Zazie en el metro** incluye algunas escenas que anticipan elementos de **Fellini Ocho y medio** (*Otto e mezzo*, 1963) y **Giulietta de los espíritus** (*Giulietta degli spiritti*, 1965). No en vano, Fellini y Malle acabarían realizando sendos episodios de **Historias extraordinarias** (1967), mientras la pequeña protagonista de **Zazie en el metro** sentencia inequívocamente: *"La Nueva Ola, ¡leches!"*.

Vida privada, el único largometraje realizado por Malle durante este período que parte de un guión original, rinde un doble tributo a la figura de una estrella cinematográfica. Anticipándose una vez más a uno de los títulos indiscutiblemente asociados a la *Nouvelle Vague*, **El desprecio** (*Le Mépris*; Jean-Luc Godard, 1963), Malle realiza un film sobre el cine dentro del cine con Brigitte Bardot como protagonista. Su personaje es el de una estrella de cine enamorada de un director de teatro, que se ve abocada a un suicidio que constata la fragilidad de los mitos bajo la presión de la prensa y el público.

El tema del suicidio reaparece también en **Fuego fatuo**, el siguiente largometraje de Malle realizado en 1963 a partir de una novela de Pierre Eugène Drieu La Rochelle. Más cerca del final nihilista de **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*; Jean-Luc Godard, 1964) que del halo romántico que rodea **Jules y Jim** (*Jules et Jim*; François Truffaut, 1961), este film narra, en clave minimalista, el inexorable avance de un personaje -un vez más, como en **Ascensor para el cadalso**, interpretado por Maurice Ronet- hacia el suicidio. Las referencias a un pasado diluido en alcohol y una inequívoca advertencia -*"Mañana me mato"*- anticipan la revisión sistemática que el protagonista emprende de su propia vida pocas horas antes de quitarse la vida. La música de Erik Satie -similar a la que Orson Welles utilizará para **Una historia inmortal** (*Une histoire inmortelle*, 1968)- pauta el recorrido de un personaje que abomina de la droga, la familia, la burguesía y el activismo político antes de oprimir el gatillo de una pistola que le apunta al corazón.

Como su personaje, Malle viaja a continuación a Argelia y también a Tailandia, donde deja una pequeña impronta ci-

Fuego fatuo

Viva María

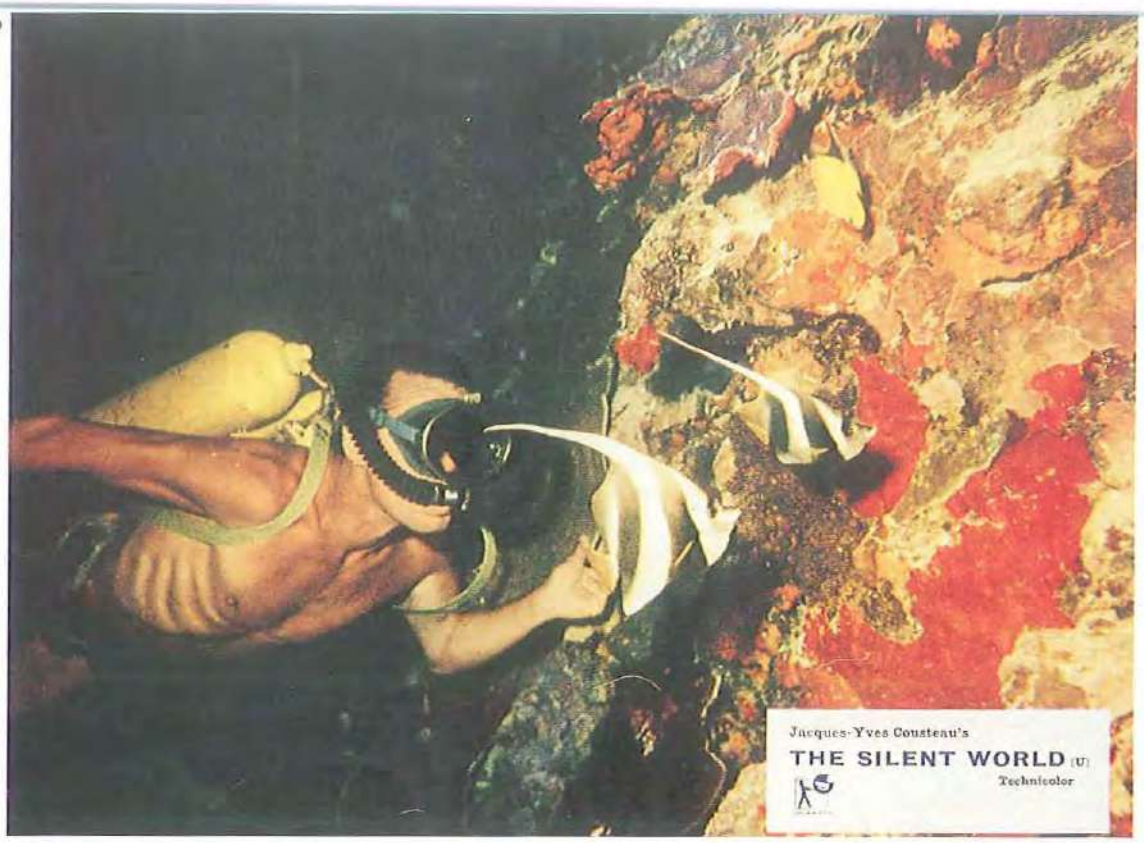
nematográfica con el cortometraje **Bons baisers de Bangkok** (1964). Pero su siguiente escala geográfica en México, donde rueda **Viva María** con dos de sus musas -Jeanne Moreau y Brigitte Bardot- marca también un punto de inflexión en el curso de su obra, esa renuncia más o menos festiva que todos los realizadores integrantes de los "nuevos cines" experimentan en algún momento de su carrera tras una beligerancia más o menos contundente. Sin embargo, en el caso de Malle no es tanto una claudicación definitiva como un paréntesis del que, lentamente, surgirá un cineasta que se supera a sí mismo y que, con el tiempo, consigue llevar algunos de los postulados de la *Nouvelle Vague* hasta sus últimas consecuencias.

Mientras que para la mayoría de sus componentes los Estados Unidos son sólo un mito, una referencia en la pantalla, Malle será el único de los realizadores franceses -junto con el luxemburgués Barbet Schroeder- que desarrollará una filmografía plenamente norteamericana sin por ello renunciar a sus convicciones de independencia creativa. Junto con otros filmes más discutibles, **Atlantic City U.S.A.** (1980) y, sobre todo, **Mi cena con André** (1981) y **Vania en la calle 42** (1994) son algunos de sus trabajos más arriesgados. Al igual que Bertrand Tavernier -no en vano ése es el apellido del protagonista de **Ascensor para el cadalso**-, Malle alterna el cine de ficción con el documental tejiendo una mirada sobre la realidad mucho más compleja y llena de matices. Fustigador de la moral burguesa y de la intolerancia social, el cineasta francés seguiría manteniendo esta actitud a través de sus análisis del incesto -**El soplo al corazón** (1971)-, el colaboracionismo -**Lacombe Lucien** (1974)-, el racismo -**Alamo Bay (La bahía del odio)** (1985)- o la desintegración de la familia en **Herida** (1992).

Malle es, a todas luces, un inmediato precursor de la *Nouvelle Vague* que sintonizó con su espíritu sin por ello dejarse absorber por sus aspectos más circunstanciales. Los filmes que realizó en aquel período fueron eclipsados por los de sus colegas pero, con los años, el cine del realizador de **Adiós, muchachos** iría adquiriendo una mayor intensidad y coherencia. Visto en la actualidad, **Zazie en el metro** acusa el paso del tiempo con mayor gravedad que **Los cuatrocientos golpes** o **Al final de la escapada**. **Vania en la calle 42** se perfila, en cambio, como uno de los filmes más sólidos de los noventa, una década donde la navegación a contracorriente resulta mucho más ardua que en la de los sesenta.

NOTA

1. Hitchcock, Alfred a Bitsch, Charles: "Entre trois films". *Cahiers du Cinéma*, número 92. Febrero, 1959. Página 26.



Louis Malle y el documental

Carlos Balagué

En repetidas ocasiones, al hacer balance de su obra, sorprendía Malle a su entrevistador sacando a relucir alguno de sus anónimos documentales. Es el caso de **L'Inde fantôme: refléxion sur un voyage** (1969), en el libro de Philip French (1). Encontraba en ellos una capacidad emotiva, una limpieza en la mirada sin afeites ni manipulaciones, que le aproximaba a lo que entendía debía ser el cine. Incluso en ocasiones los llegó a considerar el embrión o punto de partida de alguno de sus mejores logros; sin ir más lejos, **Vania en la calle 42** (1994). Desgraciadamente nuestro conocimiento de una etapa de difícil acceso, restringida por problemas de distribución, se limita entre nosotros a **Calcuta** (1969), obviando una parte importante de su filmografía con nueve cintas y un metraje próximo a las quince horas.

Nunca se trató de una actividad marginal, ocasional, ni desde luego alimenticia, sino que abarcó casi treinta años de profesión y tuvo un camino paralelo a la ficción. Así, lejos de los servilismos que a veces le imponía la industria, desarrolló, casi a hurtadillas, una nada despreciable aportación al cine documental con una clara incidencia, a partir de los setenta, en el resto de sus películas argumentales. Como si tanteara las posibilidades de un material todavía por investigar, asume una reflexión sobre el medio que tiene mucho de búsqueda de la necesaria libertad para seguir filmando. Curiosa paradoja en un cineasta que debuta codirigiendo **El mundo del silencio** (1956) junto a Jacques-Yves Cousteau (2); documental situado en las antípodas de los principios que años más tarde revindicaría para el género.

Los principios de un feroz documentalista

Cómo llega Malle a contactar con Cousteau para incorporarse al proyecto de **El mundo del silencio** debe mucho a la casualidad. Parece que el oceanógrafo francés se dirigió al IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos) para recabar la colaboración de al-

gún alumno interesado por trabajar durante las vacaciones en un documental sobre la fauna marina. Ante su sorpresa la oferta laboral no encuentra eco alguno entre los estudiantes con la excepción del joven Malle que, cansado de la excesiva carga teórica de las asignaturas que se cursan, no duda en aceptar la aventura que supone para un joven de veinte años zarpar a bordo del Calypso (3). Cuando termina el verano, Cousteau tienta al novel ayudante con la posibilidad de rodar juntos un largometraje que debe llevarles a explorar los fondos submarinos del Mar Mediterráneo, Golfo Pérsico, Mar Rojo y Océano Índico. Para entonces Malle está decidido a no volver a las aulas del IDHEC y seguir al comandante del Calypso en un proyecto que todos tachan de poco viable, pese al notable crédito industrial del científico galo junto al soporte de la National Geografic Society.

Aunque Malle admiraba de Cousteau su aportación tecnológica a las cámaras submarinas y alguno de sus primeros documentales, había entre ambos notorias diferencias respecto al tratamiento que debía darse a las imágenes. Frente a la redundancia explicativa que pretendía el comandante, abundante en comentarios y acotaciones musicales, el autor de **Milou en mayo** (1989) apostaba por huir de cualquier atisbo humanista, de liberar a la película de la molesta rigidez del cine argumental. Pero Cousteau acabó imponiendo sus criterios, relegando a su co-realizador a funciones meramente técnicas que al menos le permitieron familiarizarse con el empleo de cámaras y moviolas.

La carrera comercial y artística de **El mundo del silencio** vino a desmentir a sus muchos detractores: contra pronóstico gana la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1956, donde otro documental, **Le Mystère Picasso** (1956), de Henri-Georges Clouzot, ganó el Premio Especial del Jurado; también logra el Oscar al mejor documental y coloca a sus responsables en una privilegiada situación que Malle intenta rentabilizar para debutar con su primer largometraje.

Calcuta: un nuevo punto de partida

Once años más tarde, después de una ecléctica andadura con siete largos y un mediometraje, haber dirigido a la mayoría de estrellas del cine francés (Brigitte Bardot, Alain Delon, Jean-Paul Belmondo, Maurice Ronet, Jeanne Moreau, Philippe Noiret), decide con **Calcuta** volver a sus orígenes e iniciar una nueva carrera.

Las razones que le llevan a dar un giro imprevisible a su cine e iniciar una experiencia más propia de un debutante van ligadas a un delicado momento personal y profesional, a una aguda crisis de ideas, muy evidentes en **Le Voleur / Il ladro di Parigi** (1966) y su episodio de **Historias extraordinarias** (1967): *"Cuando rodaba **Le Voleur / Il ladro di Parigi** -quizá esto se siente un poco en el film- me aburría, me divertía menos que otras veces, y empecé a decirme que mi trabajo era rutinario, y de repente me dio mucho miedo... En ese momento cambió toda mi vida: estaba casado y me divorcié, dejé mi casa y cambié de vida muy bruscamente. Por eso decidí ir a la India, porque era lo más opuesto a mí, y decidí hacer **Calcuta** así, porque era lo contrario de lo que había rodado hasta entonces"* (4).

Aprovechando un viaje a la India para presentar varias de sus películas, decide lanzarse a la aventura de filmar la realidad de un país que se le asemeja fascinante recurriendo a la técnica del cine directo. Sobre la marcha y en un corto espacio de tiempo consigue el dinero junto a una mínima infraestructura en 16 milímetros, formada por el operador Étienne Becker -hijo del realizador Jacques Becker- y el técnico de sonido Jean-Claude Laureux. Entre enero y junio de 1968 atraviesa la Asia Meridional con la cámara al hombro, recogiendo el material más variopinto, donde lo meramente periodístico se acumula junto a imágenes que tie-

Calcuta

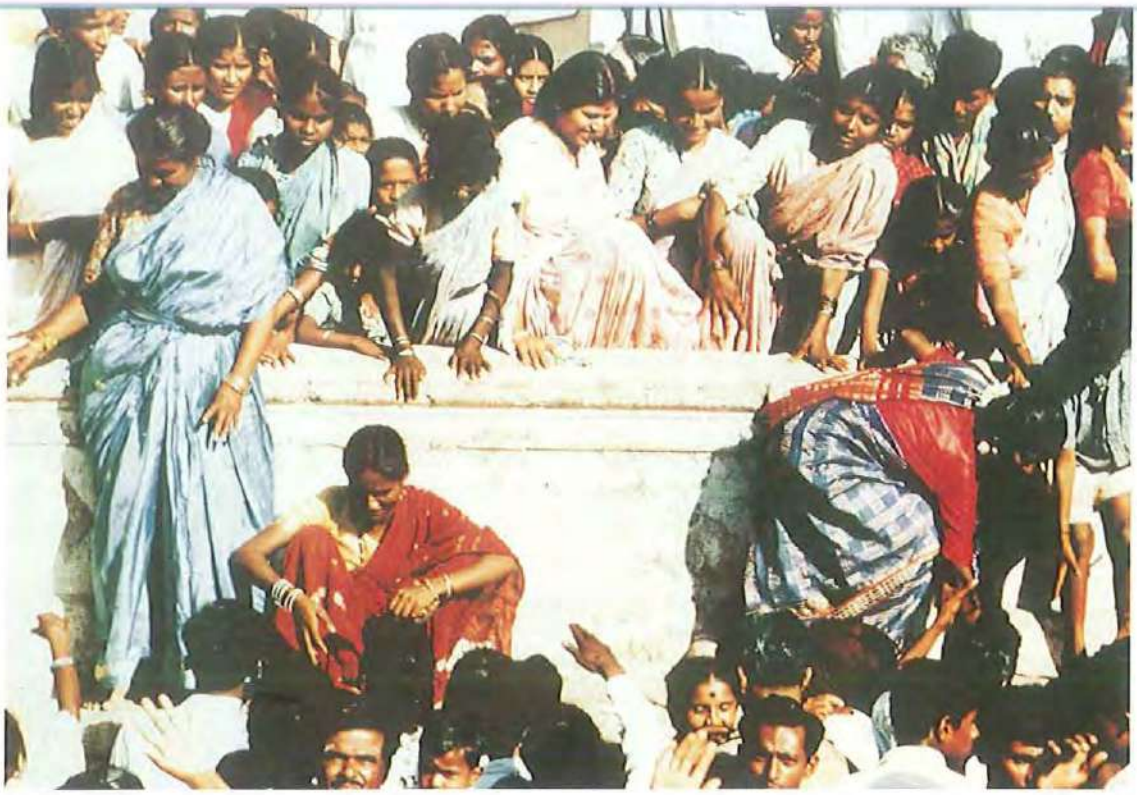
nen un interés añadido, como si formaran un bloque autónomo, dotado de una rara unidad que se corresponde con la cronología del rodaje in situ en las calles de Calcuta.

Desde las primeras proyecciones decide, junto a su montadora habitual Suzanne Baron, separar los copiones correspondientes a la capital de Bengala Occidental y plantearse una cinta independiente del resto, incluso contrapuesta a la futura serie de televisión que guarda una estructura aneja a los informativos en la pequeña pantalla. Casi por azar, el montaje viene dictado desde la moviola: simplemente se trata de pulir determinados aspectos, funcionales muchas veces, atendiendo a conservar el orden de los bloques. Curiosamente **Calcuta** puede verse como un viaje en progresión, iniciativo incluso, donde lo sensual y ritual predomina sobre cualquier tipo de discurso sociológico, político, tan en boga dentro de las coordenadas históricas de los setenta con multitud de ejemplos entre la escuela de documentalistas cubanos, hasta llegar a la mera militancia de **La hora de los hornos** (1968), del argentino Fernando Solanas.

Documental atípico que no precisa de introducciones previas ni redundantes comentarios en *off*, crea en el espectador una sensación de desconcierto, caos, intencionada confusión, como si nos abandonaran a las corrientes humanas de sus calles, plazas, ríos, con sus ocho millones de habitantes, hacinados por las esquinas, circulando delante nuestro como si asistiéramos a un torrente de miradas, actitudes, gestos captados sin ningún tipo de furtividad que obligan al espectador a dejar de lado su privilegiada actitud, de aparente superioridad, para pasar a ser un *voyeur* observado por sus propias víctimas. Sin necesidad de servirse de manidos recursos de montaje, todo cobra a nuestros ojos una dimensión que nos desborda incluso antes de que unos escuetos comentarios, breves y concisos como un libro de viajes, nos lleven por el río Ganges, las fiestas de Saraswati, los campos de yute, el Club de golf, el parque de Maidan, una manifestación de estudiantes y las estremecedoras instantáneas captadas en el Barrio de Nawrah con su leprosería. Todo sucede de forma imprevisible, como si camináramos sin rumbo. Nunca el autor acude al montaje para subrayar, reconducir ni encadenar acciones efectistas, o darles un armazón falsamente argumental. Solamente se trata de hacernos llegar un punto de vista polivalente, nada maniqueo ni panfletario, que le permita estar cerca de su vieja idea del cine directo tímidamente explorada con **Vive le Tour!** (1962), cortometraje sobre el *Tour* de Francia y su entorno, que nos muestra desde un ángulo distinto a los noticiarios de la época los vericuetos del certamen ciclista (5).

Dividida en siete capítulos con una duración de 378 minutos, **L'Inde fantôme** va acompañada de un título que da sentido a la serie: "Reflexión sobre

L'Inde fantôme: refléxion sur un voyage



Calcuta

un viaje". Emitida por la segunda cadena de televisión francesa entre los meses de julio y septiembre de 1969, los títulos de sus episodios nos advierten sobre las intenciones del autor: **Descente vers le sud. La Caméra impossible**, **Choses vues à Madras**, **La Religión. Les Indiens et le sacré**, **La Tentation du rêve. Rêve et réalite**, **Les Castes. Regards sur les castes**, **Les Étrangers en Inde. En marge de l'Inde** y **Bombay. L'Inde future**. Planteada atendiendo al principio dialéctico que debe tener toda información en televisión, se abordan cuestiones que **Calcuta** debió dejar de lado, como el viejo contencioso de las castas, la función de la religión o cierto mestizaje cultural propiciado por una pequeña parte de la población que ha hecho del inglés su segunda lengua.

El punto de vista urbano se extiende a otras ciudades como Madras y Bombay con el soporte de la voz del propio Malle, que cuenta sus impresiones a un hipotético diario. Contrariamente a **Calcuta** prima la información sobre cualquier tipo de planteamiento cinematográfico, incluyendo entrevistas a ciudadanos que abordan los múltiples cambios operados en la sociedad india. Tampoco la experiencia televisiva era nueva para Malle, que en 1964 había rodado un reportaje sobre la vida diaria en Bangkok, dentro de la serie **Cinq colonnes à la une** (6).

El documental como ficción

Después de terminar **El soplo al corazón** (1971), trabaja durante un año en una historia sobre la formación y actuación de los grupos paramilitares en México junto a un encargo de la B.B.C. sobre la vida en la selva del Amazonas. Por diversas circunstancias quedan interrumpidos y aprovecha el paréntesis para retomar la experiencia de **Calcuta** aplicada a dos borradores sobre la población francesa. Tanto **Humain, trop humain** (1972), documento sobre los obreros de la cadena de montaje de la factoria Citroën en Rennes, como **Place de la République** (1972), entrevistas simuladas como encuestas a vecinos del popular barrio parisino, componen un díptico en principio antagónico, sin aparente relación temática, que permite al realizador servirse de técnicas del cine directo para profundizar en ciertos comportamientos humanos, abundantes en gestos y palabras monocordes, a menudo mecánicos, deshumanizados. La visión que se desprende del espacio industrial de Rennes y del entorno proletario de la Place de la République, fértil en parados y jubilados, no resulta nada gratificante: alienación y soledad se dan la mano como si anticiparan un debate que todavía estaba por llegar a principios de los setenta. Curiosamente ambos documentales formaron un programa doble en las salas cinematográficas.

Utilizando al mismo equipo técnico de **Calcuta**, filma a lo largo de siete semanas dos retratos nada complacientes sobre la sociedad industrializada

del país vecino. Ante la negativa de Simca y Renault, logra de Citroën la autorización para convivir durante dos semanas con los obreros de la fábrica de Rennes en la Bretaña. Prefiere un centro de producción lejos de los conflictos laborales de la Citroën en la región parisina, con una mano de obra autóctona, donde el operario acepta, incluso con entusiasmo, su aportación al engranaje de una multinacional. Como en **Calcuta**, no hay entrevistas ni comentarios. De nuevo volvemos a estar lejos del intento militante o de la consigna a voces.

Humain, trop humain nos conduce por medio de una serie de planos generales subrayados por acordes gregorianos al interior de una nave industrial, casi como si fuera un templo indio, con multitud de asalariados agolpados en la cadena de piezas. Nada parece destacar de un fondo gris, metalizado, de repelente uniformidad, mientras un ruido constante, de cíclica resonancia, parece dar a su trabajo una robotizada apariencia. Meses más tarde, durante la celebración del Salón Internacional del Automóvil de París, la burguesía francesa tiene ocasión de contemplar los nuevos modelos salidos de las manos de los trabajadores de Rennes.

Utilizando las habituales técnicas de cámara oculta, Malle se plantea **Place de la République** como un ejercicio donde a partir del cine directo se pueda crear una situación de ficción que viene dictada por la propia dinámica del rodaje. Para ello recurre a una serie de actores que escenifican en plena calle determinados conflictos dramáticos buscando la provocación de los viandantes. Desde las primeras tomas advierte que algo tan manido, explotado hasta la saciedad en televisión, sirve más bien poco a sus objetivos. Tanto la falsa disputa de una pareja como la imagen de un hombre abandonado encima del pavimento no provocan en el transeúnte reacción alguna, incluso destaca una preocupante desinhibición. Por el contrario, su curiosidad va en aumento cuando se tropieza con un equipo de filmación y una cámara. Como si tuviera necesidad de hacernos partícipe de sus frustraciones, se lanza a un monólogo inconexo, desconcertante, de una incontinencia verbal que plantea multitud de interrogantes, casi existenciales en ocasiones. Pero sobre todo, los ensayos de **Calcuta**, **Humain, trop humain** y **Place de la République** le permiten encontrar un equilibrio entre cine directo y de ficción con una traslación inmediata en **El soplo al corazón** y **Lacombe Lucien** (1974). Así, deja de lado la frialdad y el academicismo de su primera etapa para ganar una mayor autenticidad. Tanto Laurent como Lucien, los dos héroes de los filmes referenciados, son protagonistas virginales y primarios que afrontan unos hechos históricos en principio sangrantes, como la Resistencia y la pérdida de las colonias desde la anécdota cotidiana. Como si estuviera trabajando con la técnica del documental,

Crackers

Alamo Bay
(La bahía del odio)

Malle aborda sus ficciones sin ningún tipo de idea preconcebida, dejando que la puesta en escena se vaya modelando de acuerdo al clima del rodaje y al trabajo con unos actores debutantes la mayoría de las veces. Parece que ese hechizo sobre los comediantes también se encuentra presente en un pequeño retrato que hiciera de la actriz Dominique Sanda para Antenne 2. La antigua protagonista de **Une femme douce** (1969), de Robert Bresson, es la heroína de **Close Up** (1976), un mediometraje que con música de Erik Satie parece proponer una reflexión sobre el itinerario seguido por la antigua modelo ahora estrella del cine europeo.

La etapa americana

Toda la aventura americana de Malle tiene mucho de la mirada del documentalista que se aproxima a la realidad de un país al que lentamente irá desmenuzando, muchas veces con un bisturí errático y ambiguo como todo su cine, pero que acaba siendo una de las aportaciones más ricas a la comprensión del tejido humano que conforma los Estados Unidos. A excepción de **Crackers** (1983), tal vez el fiasco más notable de su carrera, se trata de pequeñas coproducciones lejos de los estudios -incluso **La pequeña** (1978), un film de bajo presupuesto para la Paramount, debe mucho a la tenacidad y fascinación de Malle por el mundo del *jazz* y Nueva Orleans-.

La gestación de la mayoría de sus largometrajes debe buscarse en los escasos resquicios que le deja la producción americana: bien sea bajo la forma de los bonos canadienses y sus ventajas fiscales en **Atlantic City U.S.A.** (1980), subvenciones de organismos públicos y cadenas de televisión en sus documentales **God's Country** (1985) y **And the Pursuit of Happiness** (1986), la pequeña producción independiente en **Alamo Bay (La bahía del odio)** (1985), **Mi cena con André** (1981) y **Vania en la calle 42**. Vemos que se trata de propuestas muy distintas entre sí, donde se aborda desde la película de género a la pequeña pieza de teatro de cámara filmado, con una clara incidencia sobre la dramaturgia de la representación que tiene mucho del punto de vista del documentalista, de la necesidad de recrear el artificio teatral con un mínimo de elementos. La desnuda escenografía y puesta en escena de **Vania en la calle 42** consigue aunar teatro y cine en una experiencia única recurriendo a la fuerza de un texto y al rostro de los actores.

Aunque su compromiso contractual con la Paramount era de dos películas, la funesta experiencia de **La pequeña** aconseja dar por zanjado el acuerdo pese a que durante cierto tiempo se baraja la posibilidad de una comedia cancelada ante la prematura muerte del actor principal. Durante este intervalo acepta en 1978 la oferta de Susan Weill, directora de programas educativos de la P.B.S. (cadena de televisión pública), para filmar un documental en la línea de **Calcuta** en EE.UU. con un presupuesto de 50.000 dólares.

Desde el principio muestra su debilidad por el *Middle West* presentando distintos tratamientos sociológicos y económicos a los responsables de la emisora; particularmente le interesa el fenómeno de los mercados agrícolas y ganaderos. Casualmente mientras viajaba con su equipo buscando localizaciones, se detiene en Glencoe, pueblo campesino de 5.000 almas, de ascendencia germana en su mayoría, a un centenar de kilómetros de Minneapolis. Conservadores hasta la médula, representan a grandes trazos los inmovilistas valores de una América profunda que cautiva a Malle desde un principio.

Contrariamente a sus documentales franceses, **God's Country** revela un mayor grado de implicación, como si abandonara la posición de mero notario de la realidad. Los comentarios, debidos al propio Malle, son abundantes y dejan de lado el aspecto meramente periodístico para ahondar dentro de los demonios personales de cada uno de los entrevistados, que por extensión también son los de toda la colectividad. Temas candentes como el Vietnam, la moral puritana y represora que se respira en cada rincón, el racismo, junto a cierto antisemitismo, y la persecución de los homosexuales, nos llegan mediante los testimonios del jefe de policía, el padre de un insumiso del Vietnam, una mujer que nos confiesa sus sueños y frustraciones, un inseminador de vacas con pánico al matrimonio y una representación de pequeños terratenientes que nos hacen sentir el recalcitrante conservadurismo de Glencoe. Los preparativos de una boda a celebrar en una de las siete iglesias protestantes viene a cerrar la primera parte del documental, dentro de un ambiente de alegría y entusiasmo que guarda relación con el dulce momento económico de principios de los ochenta.

Abandonado el montaje por posteriores compromisos profesionales tarda algunos años en volver a tener delante los olvidados rostros de aquellos lugareños. De forma inconsciente se pregunta sobre su destino y decide ir en su búsqueda. Seis años más tarde del originario rodaje llega a Glencoe para testimoniar por medio de un pequeño epílogo los cambios operados bajo el mandato de Reagan. Pero el paisaje no puede ser más desolador y la crisis económica ha llevado la intolerancia a extremos paranoicos, a un paso de fascistas actitudes. Casi sin pretenderlo se constituye en testimonio de primera mano de los cambios operados a mediados de los ochenta en los principios que sustentan el *american way of life*.

God's Country

And the Pursuit of Happiness, título inspirado en uno de los derechos de la Constitución americana, tiene su origen en un encargo que le hace la cadena por cable H.B.O. para conmemorar el centenario de la Estatua de la Libertad. Entre las múltiples sinopsis que se le ofrecen, Malle decide trabajar sobre un núcleo de heterogéneos emigrados y sus motivos para viajar a la tierra de promisión estadounidense.

A diferencia de **Alamo Bay (La bahía del odio)**, que partía de unos hechos reales, la llegada de los primeros vietnamitas al sur de Texas, para recrear una ficción dramática, **And the Pursuit of Happiness** es un mosaico de lo que se ha dado en llamar *melting pot*, con ramificaciones por todos los estados de la nación. Desde la llegada de camboyanos al aeropuerto Kennedy, hasta el encuentro con los cubanos y vietnamitas de Florida, nos detenemos a conversar con un ruso que enseña a Stanislawski, un médico vietnamita de Nebraska, una institutriz paquistaní, el poeta antillano Derek Walcott, un antiguo oficial del Ejército de Laos, un indio dueño de una cadena de moteles y los hijos del dictador nicaragüense Somoza. Cada uno tiene distintas razones a la hora de contarnos su exilio, pero todos coinciden en un contagioso optimismo a flor de piel. Nunca se nos ofrece una visión restrictiva ni manipuladora, tampoco grotesca en la línea de los trabajos de François Reichenbach (7), ni busca las raíces de una comunidad étnica como Martin Scorsese en **Italoamerican**

God's Country

(1974); al contrario, su posición hace pensar en el apátrida que carente de compromisos observa y escucha el abanico de testimonios sin interferir ni juzgar lo que ve, como si fuera un *outsider* que se limita a mostrarnos lo que su objetivo filma. Casualmente en ambos documentales asumió la responsabilidad de operador, como si intentara llevar su doble papel lo más lejos posible.

Puede que la aportación de Malle al cine americano no tenga el peso específico de los clásicos europeos que trabajaron dentro de los cuadros de producción de los estudios; incluso su exilio es atípico en la medida que no se trata de ningún principiante y tiene a sus espaldas un reconocido *background*. Tampoco obedece a motivos políticos (Forman, Passer), ni crisis industriales (Richardson, Schlesinger, Boorman, Reisz), ni exaltadas devociones (Wenders), ni es llamativa en títulos como la de Polanski, Schroeder, Alan Parker, Ridley Scott y su hermano, pero sus películas respiran una autenticidad que se echa en falta en otros colegas suyos, además de suponer una obra en continuidad que se prolonga a los últimos quince años de carrera profesional, lejos de aisladas experiencias como las de Agnès Varda, Jacques Demy, Michelangelo Antonioni, Marco Ferreri, Bo Widerberg, Jan Troell o Volker Schlöndorff, por no hacer la lista interminable. Nunca sus análisis tienen el rasgo oblicuo, parcial, mediatizado por los prejuicios de un europeo, sino que conservan intactas las cualidades del documentalista que partiendo de cero busca desentrañar la realidad que tiene delante suyo, por ajena que sea a la suya. Tal vez su huella pueda ser discutible para muchos, aunque no deja de ser uno de los intentos más honestos por reflejar el sueño americano desde el humilde objetivo de una cámara.

NOTAS

1. French, Philip: *Conversations avec... Louis Malle*. Éditions Denoël. Traducción del original inglés *Malle on Malle*. Editado por Faber and Faber Ltd. 1993.

2. Jacques-Yves Cousteau (1910), oficial de marina y oceanógrafo francés, es conocido por sus investigaciones de los fondos marinos. Dedicado a la realización de programas de divulgación educativa, rodó dos largometrajes: **El mundo del silencio** y **El mundo sin sol** (1964).

3. Embarcación utilizada por Cousteau para sus estudios marinos y filmaciones, se hundió hace pocas fechas en el puerto de Singapur al colisionar con otro barco.

4. "Después de la crisis", en *Nuestro cine*, número 97. Una entrevista con Louis Malle de Juan José Oliver y Miguel Rubio. También contiene una excelente crítica de Miguel Marías sobre **Calcuta**.

5. Buen aficionado al ciclismo. Encontramos referencias sonoras al *Tour* de Francia a lo largo de **El soplo al corazón**.

6. Programa emitido el 3 de enero de 1964.

7. Dentro de la prolífica filmografía de François Reichenbach, nos encontramos múltiples documentales que destacan aspectos más o menos sórdidos y curiosos de la vida americana: **América insólita** (*L'Amerique insolite*, 1960), **América de noche prohibida** (*Sex O'Clock USA*, 1976) y **Houston Texas** (1980), por citar sólo algunos largometrajes.

Lacombe Lucien

Más allá de Calcuta

La Historia y la historia en el cine de Louis Malle

Carlos Losilla

En el contexto de la obra de Louis Malle, la experiencia de **Calcuta** (1969) no sólo significa, como él mismo afirmó en distintas ocasiones, un cambio radical en su *"estilo como cineasta"*, que se hizo *"más simple, más eficaz y también más carnal"* (1), sino igualmente un abrupto giro en su concepto del personaje cinematográfico: más allá de la abstracción que domina incluso sus mejores obras de los años 60, léase por ejemplo **Fuego fatuo** (1963), a partir de **El soplo al corazón** (1971) la fisicidad del lenguaje da lugar a una mirada mucho más cálida, menos rígida, que a su vez bosqueja comportamientos extremadamente vulnerables a los embates del entorno. Y es que, además de haber descubierto el *tempo* de la realidad, como reza el tópico, Malle había descubierto también el *tempo* de la Historia, con todo lo que ello supone, desde la implacabilidad de su devenir hasta la fragilidad del hombre enfrentado a su transcurso.

No es de extrañar, en este sentido, que el cinismo un tanto *outré* de **Ascensor para el cadalso** (1957) o **Viva María** (1965), con sus mecánicas referencias a las guerras de Indochina y Argelia y a las dictaduras hispanoamericanas, respectivamente, acabara diluyéndose en la sutil dialéctica entre personajes y contexto histórico que ya invade por completo un film como **El soplo al corazón**. Al contrario que en **Fuego fatuo**, donde el protagonista interioriza el malestar histórico que le rodea otorgándole una máscara existencial, aquí Historia y Vida permanecen inextricablemente unidas, hasta el punto de influirse mutuamente y, en último término, confundirse en un casi irreconocible magma sociohistórico: por un lado, Laurent (Benoît Ferreux) y su familia, hijos de la burguesía

de Dijon sumidos en una profunda confusión moral (la madre tiene un amante, los hermanos adolescentes se dedican tenazmente a los placeres etílicos y sexuales, el reino del padre no parece ser de este mundo...); por otro, el año 1954 y los sucesos de Indochina, el ejército francés sitiado en Dien Bien Phu y la inminente victoria vietnamita, el desmoronamiento -en fin- del imperialismo francés. Y, en el ojo de todo este huracán, el propio personaje de Laurent, un muchacho de catorce años, tan altivo como frágil, cuya fascinación por su hermosa madre (una sensual Lea Massari) culminará en el más feliz, espontáneo y desinhibido incesto jamás visto en una pantalla.

Tenemos, pues, dos momentos de crisis, el interior y el exterior, el personal y el histórico, el del paso de la niñez a la adolescencia y el vía crucis de una comunidad, la francesa, que también se está haciendo adulta a través de la pérdida de sus privilegios y de su orgullo, un esquema que se repetirá fielmente en muchas de las siguientes películas de Malle (2). Y, a partir de ahí, el panorama que presenta **El soplo al corazón** funciona como el esbozo primigenio de aquellos filmes posteriores en los que el contexto histórico desempeña un papel preponderante: de **Lacombe Lucien** (1974) a **Milou en mayo** (1989), pasando por **La pequeña** (1978), **Alamo Bay (La bahía del odio)** (1985) y **Adiós, muchachos** (1987). En todos ellos, hay un personaje ingenuo, ignorante o con poca experiencia y/o cultura, trátese de adolescentes o proletarios, que debe enfrentarse a una situación que le desborda. En todos ellos, esa situación les provoca una crisis que suele exteriorizarse mediante actitudes violentas, desafiantes o simplemente inconformistas. Y en todos ellos, finalmente, esa crisis coincide con otra crisis, la del tiempo histórico que les ha tocado vivir, y que a su vez, de alguna manera, actúa como el reflejo perfecto de su confusión. El círculo se cierra, invariablemente, con la doble resolución del conflicto a través de la violencia -**Alamo Bay (La bahía del odio)**-, el compromiso -**Milou en mayo**- o una casi imperceptible mezcla de ambos -**La pequeña**-.

2

Para empezar, todos estos filmes presentan una situación de guerra o de preguerra en la que los valores familiares y/o sociales han perdido gran parte de su sentido. Si en **El soplo al corazón** se trataba de la guerra de Indochina, una de las experiencias más traumáticas vividas por la sociedad francesa, en **Alamo Bay (La bahía del odio)**, por seguir un cierto hilo temático, son las secuelas de la guerra de Vietnam -la historia se repite- las que provocan en los personajes conductas esta vez ya claramente desaforadas y extremistas. Del mismo modo, y siguiendo con otra pareja de filmes, tanto **Lacombe Lucien** como **Adiós, muchachos** transcurren en 1944, durante el período de la ocupación, y es esa cercanía de la violencia colectiva la que impulsa a los protagonistas, adolescentes rebeldes e inadaptados, a bascular entre la inseguridad y la irracionalidad, hasta llegar a un momento en que el incomprensible vértigo de los acontecimientos les obliga a asumirse -de alguna manera- a sí mismos: el traidor pronazi Lacombe (Pierre Blaise), poco antes de su muerte, en el descubrimiento de una extraña armonía; y el niño mimado Julien Quentin (Gaspard Manesse), una gélida mañana de enero, en el brutal y repentino enfrentamiento con el sentido de la amistad, la injusticia y la muerte. Al lado de todo esto, las experiencias de Violet (Brooke Shields) en **La pequeña** y Milou (Michel Piccoli) en **Milou en mayo** podrían

Viva María

parecer inocuas o intrascendentes, pero lo cierto es que observan los mismos valores iniciáticos. La primera, una niña-puta tan angelical como provocativa, descubrirá algo parecido a la madurez durante los cambios experimentados por la sociedad norteamericana a raíz de su intervención en la Primera Guerra Mundial. El segundo, un viejo-niño tan malicioso como inofensivo, acabará regresando a su enfermizo universo privado tras los apenas entrevistos espejismos del mayo sesentayochista.

Los parecidos, sin embargo, no terminan ahí, sino que se expanden en múltiples ramificaciones que atraviesan personajes y películas con rara, minuciosa exactitud. El Julien de **Adiós, muchachos**, por ejemplo, presenta numerosas similitudes con el Laurent de **El soplo al corazón**: ambos pertenecen a una familia burguesa y acomodada, ambos tienen hermanos mayores más experimentados a los que toman como modelo de comportamiento, ambos sienten una equívoca fascinación por su madre, y, sobre todo, ambos mantienen una férrea actitud de enfrentamiento con todo lo que les rodea, a menudo más bien diletante y superficial. La razón principal de estas coincidencias estriba, sin duda, en la fuerte huella autobiográfica que el propio Malle imprimió a esos filmes, pero hay más. El hecho de que el traidor Joseph de **Adiós, muchachos** -el cocinero del internado que, tras ser despedido, se convierte en colaborador de la Gestapo y delata al chico judío amigo de Julien- parezca una nueva versión de Lucien Lacombe -también un proletario empujado hacia el fascismo-, y que ambos sean los más inmediatos antecedentes del Shang Pierce (Ed Harris) de **Alamo Bay (La bahía del odio)** -otro obrero manipulado por la ideología reaccionaria, esta vez en su vertiente racista-, parece dictar una especie de fatalismo social e histórico que actuaría irremisiblemente sobre los personajes de Malle: mientras los cachorros de la burguesía impostan un comportamiento falsamente rebelde e inconformista -la afición al *jazz* y al existencialismo de Laurent, o las lecturas supuestamente transgresoras de Julien- que culmina con su brusca irrupción en el universo de sus mayores -siempre a través de una experiencia de raíz casi antropológica: el sexo o la muerte-, los hijos del proletariado encuentran la desgracia y la muerte en sus quiméricos intentos de integración, ya sea en el nuevo orden nazi o en el viejo sueño americano.

Al final, así, todo vuelve a su lugar, y los pequeños o grandes seísmos provocados por las crisis históricas terminan con la implacable restauración del esquema social. Lo que más importa a Malle, no obstante, no es este mantenimiento del statu quo, sino lo que acaece en sus intersticios, el proceso que conduce hasta él. En **Alamo Bay (La bahía del odio)**, quizás el ejemplo más claro a este respecto, la andadura de Dinh (Ho Nguyen), el ingenuo vietnamita que intenta labrarse un futuro en tierra

Alamo Bay
(La bahía del odio)

Milou en mayo

norteamericana, choca frontalmente con la de Shang, que sólo pretende mantenerse a flote en medio de una brutal crisis económica y cree, por ello, que los asiáticos le están arrebatando su trabajo. En la última escena, claro está, el sistema impone su justicia: Shang intenta quitar de en medio a Dinh y éste acaba eliminándolo a él, es decir, ambos fracasan en su intento de hacerse un sitio en el paraíso americano, por lo que el presunto enfrentamiento es, en el fondo, un proceso de identificación tan evidente como el que unía, ya en películas distintas, al Laurent de **El soplo al corazón** y el Julien de **Adiós, muchachos**, o al Joseph de esta última y el Lucien de **Lacombe Lucien**. Ambos son víctimas del sistema y de la Historia, de una estratificación social básicamente injusta que les impulsa a buscar al enemigo en su propia clase social, como les ocurría también a los dos colaboracionistas de los filmes anteriores. Pero ambos, del mismo modo, viven esa situación no como una claudicación, sino como una revolución, exactamente igual que sus -por otra parte- extraños compañeros de viaje, Laurent y Julien.

3

Ya se trate de la brutalidad del fascismo o de una especie de irracional e inofensiva anarquía, pues, todos estos personajes comparten una similar actitud ante el tiempo histórico que les ha tocado vivir. Sin comprometerse excesivamente con él, sin llegar a asumirlo por completo como propio, intentan ostentar una postura de rebeldía que a menudo les lleva a posiciones extremas e inusitadas. Laurent, por ejemplo, utiliza la guerra de Indochina más como una excusa para dar rienda suelta a su inconformismo adolescente que como verdadero revulsivo vital, algo parecido a lo que ocurre con Julien, prácticamente ajeno al verdadero rostro del nazismo hasta que al final se ve obligado a contemplarlo tan de cerca que ya no puede eludirlo, o con el propio Shang, instalado en una feroz y absurda xenofobia en pleno advenimiento de la derecha reaganiana. Pero quizá sea el personaje de Violet, en **La pequeña**, el más significativo en este sentido. Los cambios que tienen lugar a su alrededor son producto evidente del contexto histórico, es decir, del inicio de la fase más expansiva del capitalismo norteamericano tras su implicación en la primera contienda mundial, y, sin embargo, Malle y su guionista no hubieran podido concebir personaje más indiferente a todo ello, a saber, una niña de doce años que vive, con su madre, en un prostíbulo y que sólo tiene noticia de los acontecimientos del mundo exterior a través de las inmaculadas guerreras de los marinos que buscan un poco de diversión en medio de la confusión bélica. Incluso en esta situación, no obstante, se hará ostensible el gesto de rebeldía: decidida a no dejarse vencer por un "progreso" que niega el placer transgresor en beneficio del bienestar burgués -representado por la integración familiar a que se somete su madre al casarse con un acomodado cliente-, Violet se fugará con el fotógrafo Bellocq (Keith Carradine) e intentará un modo de vida "alternativo" antes de verse prematuramente devuelta al redil.

Se trata, así, de una postura apenas conscientemente anárquica que, en el fondo, resume a la perfección las actitudes de una gran parte de los personajes de Louis Malle. En otras palabras, no importa tanto la forma exterior de la rebeldía como su carácter esencial, no el hecho de que acabe materializándose en posturas totalitarias o libertarias sino su condición de protesta indiscriminada e irracional con respecto a los dictados de la Historia. Y, a partir de ahí, nada hay más cercano al "fascista" Lacombe que el despreocupado Milou de **Milou en mayo**, también como él una personalidad "anárquica" en el sentido más amplio del término: si Lucien encuentra en la prepotencia y la tortura una forma de superar la mediocridad de su entorno, Milou recurrirá a la eterna prolongación de la infancia como absoluta negación

del paso del tiempo, tanto personal como histórico.

Contemplada desde esta perspectiva, la película responde punto por punto al esquema prescrito hasta ahora. Por una parte, la situación que describe podría considerarse "prebélica" desde el momento en que mayo del 68 supuso, como refleja el film, un verdadero enfrentamiento civil, aunque abortado, entre los franceses. Por otra, la postura del personaje principal ante ese contexto es perfectamente asimilable a la de sus antecesores en el cine de Malle, un tipo corriente superado por los acontecimientos, obligado a reaccionar de manera inconsciente y extremista en un período histórico de grandes convulsiones que coincide con una aguda crisis personal, en este caso la muerte de la madre. Y, finalmente, un entorno sumido en la confusión y el caos en el que desaparecen las normas morales y todo parece resultar válido. Como ocurría en **El soplo al corazón**, sin embargo, esa situación de anarquía general es contemplada aquí desde un punto de vista positivo, de manera que sus consecuencias no resultan fatales ni autoaniquiladoras sino más bien festivas: los aires libertarios que se respiran en el país afectan de tal modo a los personajes que las relaciones que se establecen entre ellos, todas ellas al margen de la moral dominante, están a punto de culminar en una orgía, una visión presuntamente coral y esperpéntica que saca a relucir -por cierto- lo peor del cine de Malle, lo más fácil y evidente de su repertorio. Al final, empero, el orden se restablece, las aguas vuelven a su cauce y es Milou, el único personaje verdaderamente "rebelde" del film, el que acaba poniendo las cosas en su sitio: la crisis reflejada en **Milou en mayo** no es la de una sociedad burguesa caduca y retrógrada puesta en jaque por la juventud sesentayochista, sino la de un orden de las cosas que el protagonista, en su paradójico desorden vital, creía natural e inalterable. Pese al fracaso de la algarada, después de mayo del 68 ya nada volvería a ser igual para los tipos como Milou, y de ahí la imagen final del film, esa apelación a la fantasía, en forma de imposible reencuentro con la madre muerta, a modo de rebelión última y definitiva.

4

La irrupción del caos tan subrayada en **Milou en mayo**, sin embargo, no es otra cosa que una desaforada exageración de las situaciones creadas en las demás películas, ese prolongado enfrentamiento con la presunta jerarquía de valores de la moral tradicional ya reflejado tanto en las circunstancias que conducen al incesto de **El soplo al corazón** como en la huida de Violet con Bellocq en **La pequeña**, por citar dos ejemplos extremos, dos reivindicaciones de la subversión más radical frente al sistema de valores imperante. El gran hallazgo de

La pequeña

Adiós, muchachos

Malle, no obstante, la originalidad extrema de su cine radica en la identificación de ese orden burgués con el orden creado por su propia Historia, es decir, por la Historia emanada directamente del *establishment*, dictada por los acontecimientos que él mismo provoca o permite y ante la que los protagonistas de sus filmes suelen mostrarse absolutamente impotentes. La Historia, de este modo, adquiere para Malle la apariencia de un relato narrado por el poder en el que todos acabamos viéndonos implicados, como personajes de una trama que no conocemos ni controlamos. Y, a partir de ahí, la única reacción posible es la rebelión a través del caos, la ruptura del orden impuesto de los acontecimientos mediante el desorden espontáneo del azar (3).

Esta violenta escisión entre la realidad cotidiana y la fantasmagoría de la Historia suele manifestarse, en casi todos los filmes de Malle, en el insondable abismo que separa a los personajes de los sucesos históricos que se desarrollan a su alrededor. Los hechos en sí -las guerras, por ejemplo- no aparecen nunca en pantalla, y cuando lo hacen es a través de pequeñas intromisiones, reflejos deformados de su verdadera dimensión: los grotescos colaboracionistas y las estúpidas escaramuzas de **Lacombe Lucien**, la fulminante razzia final de **Adiós, muchachos**, los marinos de **La pequeña**, las relajadas manifestaciones de **Milou en mayo**... Por el contrario, lo más importante, aquello que realmente puede decidir la suerte de los protagonistas, se conoce siempre a partir de rumores propagados por los personajes o noticias difundidas por la radio, como mensajes de un poder incorpóreo transmitidos de boca en boca a modo de consignas. La Historia, pues, sucede siempre en *off*, ajena a la realidad del film, y si no véase, por caso, la función de los informativos radiofónicos en **Milou en mayo**, verdaderas intromisiones de la Historia en la historia, es decir, del lejano mayo parisiense del 68 en la tranquila existencia de una mansión familiar aislada en el tiempo y en el espacio: no hay nada que pueda escapar a la tiranía de la dictadura histórica.

O quizá sí. Si la Historia despliega su poder a través del tiempo, impone sus dictados a partir de una serie de acontecimientos ordenados cronológicamente, cuidadosamente situados uno tras otro de modo que no quede ningún resquicio por donde pueda introducirse el azar, en otras palabras, si la Historia es un relato cerrado construido según las normas de una burguesía racionalista para la que el tiempo es -literalmente- oro, entonces la única forma de rebeldía posible será enfrentar a todo eso una concepción temporal mucho más abierta, un tiempo detenido y/o dedicado al ocio o a la inacción, reflejo perfecto de la caótica anarquía que ostenta el comportamiento de los prota-

gonistas. En la parte final de **El soplo al corazón**, el balneario se convertirá en lugar mágico de encuentros y desencuentros, un verdadero "asesinato" del tiempo que permitirá la transgresión final. De la misma manera, también la conclusión de **Lacombe Lucien** acaba diluyéndose en una especie de armonía cósmica en la que sólo importan la supervivencia y los juegos eróticos, la comida y el sexo, hasta que el tiempo también se detiene, imperturbable, sobre el rostro del protagonista tendido en la hierba y contemplando el cielo. En **La pequeña**, igualmente, tanto las escenas del prostíbulo como los contados días de convivencia entre Bellocq y Violet parecen bañados en una luz intemporal. E incluso en **Alamo Bay (La bahía del odio)**, una película sin respiro alguno, hay una calculada, cuidadosa contraposición entre la tensión y la distensión, entre los comportamientos guiados por el determinismo histórico -las frecuentes discusiones, los enfrentamientos físicos- y aquellos otros liberados de ese mismo devenir.

5

Se trata así, en el fondo, de una doble rebeldía. Por un lado, los protagonistas de Malle se oponen a la tiranía de la Historia mediante una respuesta anárquica y agresiva. Por otro, los propios acontecimientos de la historia se enfrentan a la tiranía del relato lineal, al constreñimiento que les impone una forma narrativa de origen también claramente burgués, a través de una violenta suspensión de sus mecanismos de avance, ya se trate de las anticlimáticas secuencias finales de **El soplo al corazón** y **Lacombe Lucien** o del abierto rechazo del procedimiento causa-efecto que se da en **La pequeña** o **Milou en mayo**: en las primeras, el relato, al igual que los protagonistas, alcanzan finalmente una zona de absoluto reposo en la que se autoaniquilan a través de la inacción, de la autonegación de sí mismos como elementos-de-y-para-la-Historia; en las segundas, la narración, ya desde el principio, se identifica con los personajes en su perpetuo ir y venir sin rumbo, en su suspensión del tiempo en paisajes idealizados y siempre en trance de desaparición, trátese del prostíbulo o de la vieja casa familiar. Si la vida se rebela contra la Historia mediante el caos vital, el cine se rebela contra los modelos narrativos canónicos, contra la historia, a través de la destrucción del tiempo, es decir, de la intromisión de lo real, en el fondo otra forma de caos y de azar.

El soplo al corazón

Lo cual, dicho esto, nos obliga a volver a **Calcuta** y al encuentro definitivo de Malle con la realidad, frecuente pero indiscutible tópico a la hora de hablar de su cine. En esta película decisiva, como decíamos al principio, la irrupción de lo real corre pareja con la irrupción del tiempo histórico, y es ese matrimonio, por otra parte tan lógico, el que da lugar tanto a la crisis del individuo enfrentado a una crisis histórica -el propio Malle ante la decadencia de la civilización occidental que relata implícitamente **Calcuta**- como a la crisis de esa misma Historia que engendra, a su vez, una crisis de sus propias formas narrativas (4). Y, por debajo de todo ello, la insumisión de la realidad, plasmada finalmente en un debilitamiento del relato en favor de la pura y simple mostración, como sucede en los mejores fragmentos del cine de Malle. Se trata de un procedimiento que se halla presente en (casi) todos sus filmes a partir de **El soplo al corazón**, pero que alcanza un protagonismo especial en aquellos regidos por los designios de la Historia, pues, como esta última, como los propios individuos, también el concepto de historia fílmica está en crisis, y es la propia construcción formal de esa historia en pantalla, su puesta en escena, la que finalmente se ve invadida por rupturas constantes, recordatorios de que más allá del cine siempre existe la realidad: desde el uso del encadenado sonoro en **Lacombe Lucien** -los sonidos del final de una escena se mantienen al principio de la otra, al contrario que en el cine clásico, donde ocurre precisamente lo opuesto: el

God's Country

relato debe avanzar sea como sea- hasta el carácter disgregador de la estructura de **Milou en mayo** -donde todo parece detenido en el tiempo, empezando por el entierro de la madre-, pasando por la anulación progresiva del suspense en **Lacombe Lucien** -de modo que incluso el desenlace se produce en un rótulo, es decir, también en *off*, como la verdadera Historia-, la utilización del punto de vista en **Adiós, muchachos** -con su visión fragmentaria e incompleta tanto de la Historia como de la historia, que culmina igualmente con una clausura en *off* parecida a la de **Lacombe Lucien**-, o el sustrato fuertemente documental de **Alamo Bay (La bahía del odio)** -coincidente con los dos "reportajes" posteriores de Malle sobre los Estados Unidos, **God's Country** (1985) y **And the Pursuit of Happiness** (1986)-.

Todo ello, curiosamente, no sólo llevaría a Louis Malle a un cuestionamiento radical del lenguaje cinematográfico, algo que sus primeras y por lo general engoladas películas no permitían ni siquiera intuir, sino que acabaría situándolo a la cabeza de esa "búsqueda de la esencia" que parece ser la misión del cine más comprometido de los últimos años. En la estela de **El sol del membrillo** (1991), de Víctor Erice, o de los trabajos de Kiarostami, **Vania en la calle 42** (1994), su última película, anula casi por completo su propia línea argumental a través, precisamente, de una insólita operación: la completa enajenación de personajes y decorados con respecto al tiempo histórico en el que se desarrollan sus peripecias, en este caso el siglo XIX de Chejov. Lo que debería ser una gran mansión decimonónica, de este modo, se convierte en un viejo teatro de Broadway en ruinas, y las refinadas vestimentas de la alta burguesía zarista quedan sustituidas por la ropa *sport* de los actores que ensayan la obra. Y, así, al tiempo que la historia se reduce a su esencia, la Historia desaparece por completo para dejar paso a la única realidad de los cuerpos y las voces.

NOTAS

1. *Louis Malle por Louis Malle*. Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1987. Páginas 31-32.

2. Su predilección por *"estudiar la manera en que la gente reacciona cuando ciertos acontecimientos extraordinarios les obligan a replantearse su vida cotidiana... acontecimientos de orden privado... y de orden histórico"*, es uno de los grandes temas de la obra de Malle. French, Philip: *Conversations avec Louis Malle*. Denoël (París). 1993. Página 222.

3. Véase una ampliación de este tema, igualmente, en Predal, René: "Le hasard et l´histoire", en *Louis Malle*. Edilig (París). 1983. Páginas 116-120.

4. Sin compartirlas del todo, en este sentido, me parecen muy interesantes las apreciaciones de Predal, René: "Des personnages et des récits en crise", en *Louis Malle*. Edilig (París). 1983. Página 108.

Les Amants

De la transgresión al placer:
el cine de Louis Malle

Antonio Santamarina

Si en la larga trayectoria profesional de Louis Malle -compuesta aproximadamente por una veintena de largometrajes y una docena de documentales- hubiera que buscar algún elemento temático común que sobresaliera por encima del resto y que, además, sirviese para dar una cierta unidad al conjunto de una obra a veces algo dispersa, en la que las adaptaciones se mezclan con los guiones originales y el aséptico documental con los vuelos de la ficción, sin duda habría que hablar de las transgresiones morales que -ya sea bajo la forma del incesto, del suicidio, de la traición o, lo que es más frecuente, de la pasión amorosa en estado puro- constituyen el eje argumental de buena parte de sus películas. O dicho de otra manera: de la capacidad del director francés para sacar a la luz los tabúes y convenciones sociales, las creencias intocables que forman el sustrato inamovible del ideario colectivo de cualquier comunidad, y enfrentarse con ellos cara a cara para convertir ese combate en la materia narrativa de sus filmes y en el centro de su preocupación cinematográfica.

La curiosidad frente al mundo exterior y a los tópicos que moldean los contornos de éste y el cuestionamiento crítico de los valores establecidos parecen ser las dos actitudes básicas que, como el propio director ha confesado en alguna ocasión (1), le han llevado a analizar desde un punto de vista nuevo, y con una sinceridad poco común, algunos de esos temas que por su propio carácter polémico y por la revisión incuestionable que suponen del orden dominante

han sido dejados confortablemente de lado, aceptados de manera más o menos inconsciente por parte de todos los sectores sociales.

En el terreno documental esa postura crítica frente al modo habitual de enfrentarse a la realidad externa lo llevaría a reflejar la cara oculta y la dureza de la carrera ciclista más importante del mundo en **Vive le Tour!** (1962), a intentar el ejercicio complejo de desvelar el mundo espiritual y la miseria dejada por el colonialismo en la India en **Calcuta** (1969) y **L'Inde fantôme: refléxion sur un voyage** (1969), a mostrar la deshumanización del progreso y del trabajo en cadena en **Humain, trop humain** (1972), a sacar a la luz el olvido finisecular de la América profunda en **God´s Country** (1985) y a analizar el funcionamiento del llamado *melting pot* en **And the Pursuit of Happiness** (1986). En definitiva, a tratar de descubrir con su cámara la realidad oculta tras el velo de las apariencias para presentar aquélla sin la deformación de los juicios apriorísticos y sin la tranquilidad sedante de las certezas.

Esa misma capacidad de Louis Malle para contemplar la realidad social, política y humana desde un enfoque diferente y, en cierto modo, inquietante por lo que supone de alteración de la óptica tradicional, es la que puede encontrarse también en el centro o, lo que es menos frecuente, en la periferia argumental de la mayor parte de sus películas de ficción. El adulterio y el abandono del hogar familiar -**Les Amants** (1958)-, el suicidio existencial -**Fuego fatuo** (1963)-, el incesto -**El soplo al corazón** (1971)-, la prostitución infantil -**La pequeña** (1978)-, la pasión amorosa -**Herida** (1992)-, el racismo -**Alamo Bay (La bahía del odio)** (1984)- o el colaboracionismo -**Lacombe Lucien** (1974)- se convierten así en el objeto de unas narraciones que exploran estos temas dejando al margen la carga ideológica y moral que suele acompañarlos y los presentan de una manera nueva y teñida de ambigüedad, en la que lo verdaderamente importante no es tanto juzgar o condenar estas situaciones -como sería la norma habitual en estos casos-, sino sobre todo intentar comprenderlas en toda su complejidad, aunque ello signifique prescindir de cualquier tipo de dramatismo innecesario en su puesta en escena.

Un cine de la crisis

El desajuste y el hiato que suscitan en las conciencias individual y colectiva las transiciones históricas, las épocas de crisis, de ruptura y de sustitución de unos valores por otros, conforman la materia prima, la falla tectónica en la que Louis Malle sitúa por lo común el material narrativo de sus relatos. Es en esos períodos de incertidumbre, de desasosiego y de un cierto miedo ante el futuro inmediato donde éste tiende a enmarcar sus ficciones para analizar el comportamiento de unos hábitos y de unos individuos que se salen fuera de la norma y que, en ocasiones, llegan incluso a contradecir a ésta.

Siendo más precisos aún habría que decir que el cineasta elige situar casi siempre la diégesis de sus películas no en el momento culminante de la crisis, en la etapa crucial del enfrentamiento, sino en el período inmediatamente posterior, cuando resulta evidente que unos valores deben ser sustituidos por otros y cuando, como resultado de ese proceso de transformación, gran parte de las convenciones sociales y de los patrones de conducta aparecen puestos en entredicho.

El final de la guerra de liberación de Argelia -**Fuego fatuo**-, la derrota del colonialismo francés en Indochina -**El soplo al corazón**-, los estertores de la Segunda Guerra Mundial -**Lacombe Lucien** y **Adiós, muchachos** (1987)-, el cierre de los burdeles de Nueva Orleans -**La pequeña**- o la destrucción de la vieja Atlantic City en la película del mismo título (1980) ilustran a manera de ejemplos la insis-

Fuego fatuo

tencia de Louis Malle por colocar a sus personajes ante esa realidad fracturada en la que cualquier conducta puede ser admisible y donde, a veces, el propio desarrollo de los acontecimientos acaba por arrastrar al individuo y termina por desestabilizarlo, al menos interiormente.

A pesar de películas como **Lacombe Lucien** o **Alamo Bay (La bahía del odio)**, donde el marco histórico de los acontecimientos forma parte del núcleo temático de la narración (aunque en ambos casos ésta se deslice en su segunda parte hacia los conflictos individuales de sus protagonistas e, incluso, en la primera dé lugar a un epílogo de resonancias renoirianas y de tono bucólico), estos hechos suelen ser tan sólo el marco de referencia de la diégesis a los que se alude varias veces a lo largo de la narración, pero a los que esta última apenas se molesta en prestar mayor atención. Y si alguna vez se detiene en estos acontecimientos es para señalar, casi exclusivamente, su posible incidencia sobre el modo de actuar de los protagonistas de la película, como el propio director ha explicado a propósito de **Milou en mayo** (1989): *"Siempre me ha gustado situar a mis personajes en un contexto histórico que tenga incidencia en su forma de comportarse, y mayo del 68 fue una fecha importante en la historia reciente de Francia"*. Todo ello con el fin de conseguir una ambientación narrativa que, según sigue diciendo, *"sirve para poner de manifiesto que los miedos de la gente están dentro de ellos mismos, aunque luego traten de achacarlos a sucesos exteriores"* (2).

Los personajes que habitan este universo ficcional son seres por lo general solitarios, encerrados sobre sí mismos, y que suelen abrir el film también en una posición inicial de desplazamiento y, por lo tanto, de cierta inestabilidad. Éste es el caso al menos de las largas panorámicas iniciales de **Lacombe Lucien** y de **Milou en mayo** (con sus protagonistas deslizándose en bicicleta por la campiña francesa), de **Adiós, muchachos** (con Julien abandonando en tren el hogar familiar), de **Black Moon** (1975) o de **Alamo Bay (La bahía del odio)**, por no mencionar el largo viaje hacia el suicidio que constituye toda la trama argumental de **Fuego fatuo** o las continuas idas y venidas entre Dijon y París de la heroína de **Les Amants**.

Se trata, por lo tanto, de personajes que aparecen por lo general situados fuera de su lugar y de su espacio natural y que viven los momentos de desconcierto previos a la salida de una mutación histórica de mayor o menor calado. En algunas ocasiones, para agravar todavía más la situación anterior, se trata también de personajes que viven la crisis previa del paso a la adolescencia (**El soplo al corazón**, **Lacombe Lucien**, **La pequeña**, **Adiós, muchachos**), aunque este tránsito pueda tener lugar en los momentos postreros de sus vidas (**Milou en mayo**, **Atlantic City U.S.A.**) o aunque éste finalmente se rechace y se opte por la vía alternativa del suicidio (**Fuego fatuo**). Es decir, individuos que habitan

Alamo Bay
(La bahía del odio)

Adiós, muchachos

entre la inestabilidad y la incertidumbre y que, por ello mismo, encuentran dificultades casi insalvables para entablar relaciones en un plano de equilibrio con sus semejantes.

De ahí nace que, según palabras de René Predal, los héroes de Louis Malle adopten pautas de conducta distintas de las habituales, dejen de lado las reglas sociales y establezcan contactos amorosos en donde lo realmente sobresaliente de la relación sea la diferencia existente entre los miembros de la pareja: *"La burguesa esnob y el misántropo (**Les Amants**), la mujer moderna y el 'macho' latino (**Vida privada**, 1961), la actriz y el revolucionario (**Viva María**, 1965), el ladrón y la pequeño burguesa (**Le Voleur / Il ladro di Parigi**, 1966), el adolescente y su madre (**El soplo al corazón**), la judía y el colaboracionista (**Lacombe Lucien**), el hermano y la hermana en la época de la guerra de los sexos (**Black Moon**), la jovencita de 13 años y el fotógrafo de prostitutas (**La pequeña**), la camarera que busca su integración y el mitómano trasnochado (**Atlantic City U.S.A.**), el pobre blanco racista y amargado frente a la joven mujer inteligente y emprendedora (**Alamo Bay / La bahía del odio**)..."* (3). Una larga lista a la que habría que añadir todavía los personajes del ministro inglés y de la novia del hijo de éste en **Herida** y de los protagonistas de los gozosos intercambios sexuales de **Milou en mayo**.

La cámara de Louis Malle se instala, pues, en mitad de esta fractura social, personal e, incluso, sentimental, y a partir de ahí acomete el difícil ejercicio de filmar la evolución de unas situaciones y de unos personajes caracterizados por la inestabilidad, de unos individuos que tienen un pie dentro de la aparente normalidad y otro pie fuera de ella y que, dada su posición de desequilibrio y de inadaptación, son capaces de vivir con intensidad el lado oculto de las apariencias y de ofrecer una visión diferente de la realidad cotidiana que los rodea y que los arrastra fuera de ella.

Malle, como luego se analizará con más detalle, rehúye casi siempre juzgar los comportamientos de éstos y se limita a observar su andadura en un medio y en unas condiciones por lo general hostiles y que intenta reflejar, además, en toda su complejidad, escapando de las salidas fáciles de la verosimilitud. La trama argumental de **Lacombe Lucien**, donde no sólo se desmenuza la relación amorosa entre una judía y un colaboracionista o se muestra a un negro de la Martinica formando parte de la racista policía de la Gestapo, sino que se asiste también al sacrificio de un rico sastre judío que prefiere los campos de exterminio a la ignominia moral o, por último, a la impiedad del maquis que no vacila en matar incluso a los animales de los colaboracionistas, revelan la preocupación del director por escapar de los tópicos tradicionales en el retrato de unos ambientes y de unos personajes habituales en las pantallas. Una forma de construción narrativa ésta que, a poco que se escarbe en la su-

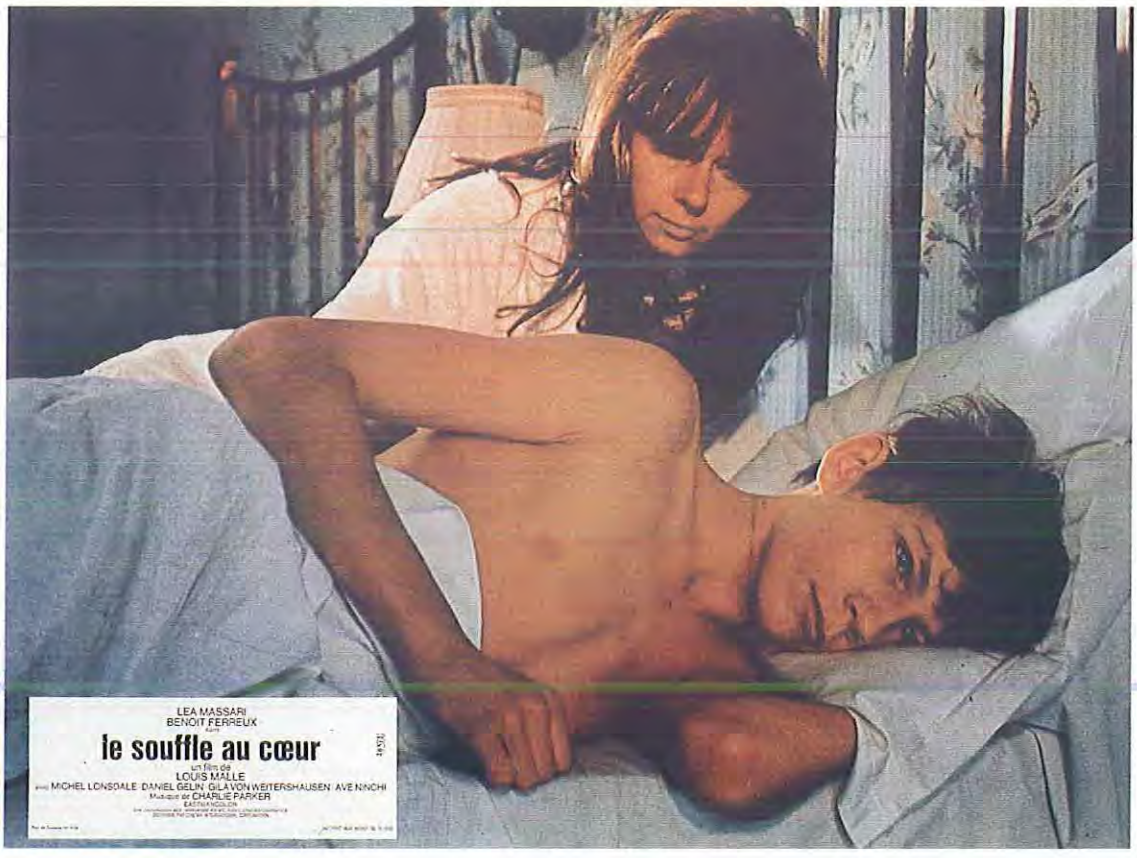
perficie de la textura argumental de sus películas, resulta característica de la mayor parte de la filmografía del director francés, donde la complejidad de lo real forma parte del entramado narrativo y contribuye a dotar de una extraña fuerza y densidad a unas imágenes levantadas sobre la ruptura de la crisis individual y colectiva. No hay apenas espacio para la simplificación en el cine de Louis Malle.

Un cineasta crítico

"El matrimonio es la tumba del amor"; esta frase que pronuncia el protagonista de **Milou en mayo** parece resumir las ideas que el director alimenta acerca de la familia, al igual que la mirada de Alain Leroy (**Fuego fatuo**) sobre la sociedad que lo rodea deja entrever varias de las opiniones poco complacientes que su creador mantiene sobre las miserias que salpican a ésta. La asepsia moral con la que -conforme se ha adelantado en el epígrafe anterior- Malle evita emitir juicios de valor sobre sus personajes y las circunstancias externas e internas en las que les ha tocado vivir su peripecia deja de ser tal cuando de lo que se trata es, precisamente, de reflejar el ambiente familiar y social en el que éstos se mueven. En ambos casos la postura que el cineasta adopta en gran parte de su obra deja poco espacio para la ambigüedad o para el optimismo y constituye un motivo más para la transgresión de unas normas -domésticas y colectivas- sometidas a crítica constante tanto por parte del realizador como de sus personajes, que encuentran casi siempre difícil acomodo dentro de los márgenes de éstas.

La ausencia de la figura paterna -ocupada por lo general en la atención celosa de sus negocios (**Les Amants**, **El soplo al corazón**, **Adiós, muchachos**...) o de sus asuntos ministeriales (**Herida**), cuando no privada de libertad (**Lacombe Lucien**) o simplemente inexistente (**La pequeña**)- recorre toda la filmografía del director francés como una constante temática tan reiterada que parece imposible su desvinculación con las propias vivencias personales del cineasta. Esta ausencia de uno de los miembros de la pareja provoca -en el caso de los personajes adolescentes- una carencia afectiva que tratarán de compensar casi siempre en una dirección distinta, transfiriendo su cariño hacia un amigo (**Adiós, muchachos**), hacia la propia madre convertida en amante (**El soplo al corazón**) o, yendo un paso más allá de la propia paradoja, hacia la propia familia a la que se extorsiona y en la que el personaje desea integrarse como un nuevo miembro de ella (**Lacombe Lucien**).

El microcosmos familiar que retrata Louis Malle a lo largo de buena parte de su filmografía suele estar caracterizado,



El soplo al corazón

La pequeña

así, por la transgresión sistemática de las normas y reglas sociales que rigen o deberían regir esa célula doméstica. Consiguientemente con ello, la "normalidad" (entendida como la aceptación y la convivencia dentro de esas reglas) resulta casi siempre la excepción dentro de ese universo y, de forma correlativa, la excepción se convierte generalmente en la "norma". De acuerdo con estos parámetros, la ausencia del padre tanto desde el punto de vista afectivo como educativo y el adulterio que practican con sigilo los dos miembros de la pareja (4) -en lo que parece un intento de superar el tedio matrimonial- devienen las constantes vitales dentro de unos ambientes familiares en donde lo habitual -con todo lo que ello significa para cada uno de los componentes del grupo- acostumbra a ser la transgresión de las reglas.

A partir de estas premisas no resulta extraño, por consiguiente, que se busque en la sinceridad de los propios sentimientos -aunque éstos supongan de algún modo, para el resto de la colectividad, una violación acaso más grave de las normas y tabúes sociales- la superación de una situación marcada por el engaño, la traición y el abandono de los deberes domésticos. O dicho de otra manera, que se violen unos tabúes ancestrales para recuperar, por una parte, un estado natural -de probables raíces rousseaunianas- definitivamente perdido y para dar salida, por otra, a unos sentimientos reprimidos por unas convenciones que, por extraña paradoja asimismo, resultan constantemente violadas por unos y por otros.

La trama argumental de **El soplo al corazón** muestra a lo largo de su desarrollo la "naturalidad" del incesto en una familia donde sólo quienes se atreven a practicar éste aparecen retratados de manera positiva; igualmente el esquema narrativo de **La pequeña** revela un universo donde la moral del placer que vive como "natural" su protagonista infantil resulta condenada, de manera hipócrita, fuera de las paredes del prostíbulo; y otro tanto cabría decir, por último, de **Milou en mayo**, donde, con independencia de la debilidad del argumento, se lleva a cabo toda una revisión de los tabúes y de los odios y afectos familiares bajo la presión externa de los acontecimientos del mayo del 68 francés.

La mirada poco complaciente que el cineasta arroja sobre el ámbito doméstico -sólo dulcificada levemente cuando los acontecimientos parisinos citados parecen traer aires nuevos sobre un mundo enquistado en la conservación de los viejos valores- se traslada también, dentro de unos parámetros muy semejantes a los anteriores, a la esfera social. En este terreno el blanco de los ataques de Louis Malle se concentra habitualmente en los sectores de la burguesía pequeña, media y alta a la que, por extracción familiar en el último caso, el director pertenece, si bien podría decirse que es toda la sociedad en su conjunto la que aparece sometida finalmente al impacto de los dardos de éste. En palabras de René Predal: *"No es única-*

mente la burguesía la que figura puesta en tela de juicio, sino el conjunto de la sociedad, que aparece unida a unos valores sobrepasados que esclerotizan tanto los corazones como los espíritus: ***Zazie en el metro*** *representa así una bomba de relojería desopilante contra el espíritu acomodaticio del parisino medio enredado en las rutinas normales de la vida cotidiana. En cuanto a* ***Lacombe Lucien*** *o* ***Alamo Bay (La bahía del odio)****, ambos filmes muestran claramente que resulta un ejercicio inútil intentar encontrar entre el campesinado o la clase obrera signos de otro estado de ánimo"* (5).

El colaboracionismo y el racismo que alimentan los personajes de Lucien y de Shang en estos dos últimos títulos no son así más que la consecuencia de una sociedad enferma y cruel que deja poco espacio para el desarrollo del individuo. El rechazo familiar que el primero sufre por parte de su madre (enredada amorosamente con el patrón de la finca) y la aversión que siente el segundo por su mujer (que lo ha forzado a casarse con ella quedándose sucesivamente embarazada) son los factores que llevan a ambos a buscar refugio en el espíritu violento de grupo una vez que Lucien ve rechazada también su pretensión de entrar en el maquis y Shang comprueba que ni el banco ni la mujer amada le proporcionan el préstamo que necesita para salvar su barco de pesca.

En ambos casos el desenraizamiento parece ser el factor detonante que los lleva a adoptar soluciones antisociales o marginales, al igual que la desintegración familiar fuerza a algunos de los personajes examinados anteriormente a buscar satisfacciones sentimentales fuera del ámbito doméstico o fuera de los patrones de conducta comúnmente aceptados. Malle no condena sistemáticamente ninguna de estas salidas y se limita simplemente a traspasarlas a la pantalla en un intento, tal vez, de comprender el proceso que conduce a la adopción de cada una de ellas por lo que este mecanismo podría tener de revelador del mundo interior y exterior en el que habitan sus personajes y de la dificultad que tienen todos ellos para, a pesar de todo, encontrar un hueco en la vida y en la sociedad.

Se trata de seres que han escogido frecuentemente el camino equivocado, pero que asumen éste con todas sus consecuencias frente a otro sector de la sociedad, bastante más numeroso, que o bien se oculta tras las cartas enviadas por correo **-Lacombe Lucien-**, o bien tras los hábitos monjiles **-Adiós, muchachos-**, o bien tras las vestimentas blancas del Ku-Klux-Klan **-Alamo Bay (La bahía del odio)-** para denunciar a sus semejantes. De ahí, por una parte, el carácter de arquetipo que el cineasta

Zazie en el metro

Milou en mayo

les concede para descubrir el funcionamiento de unas conductas que, en la mayoría de las ocasiones, aparecen ocultas tras la aceptación hipócrita de las normas sociales o familiares y, por otra, la mirada libre de prejuicios con la que aquél describe su andadura.

Un cine del placer

Dentro de este universo conceptual la pasión amorosa y el deseo sexual aparecen como los elementos liberadores que conducen al individuo hacia una experiencia nueva, en algunos casos exitosa, en otros condenada al fracaso, en algunos directa antesala de la muerte, pero en cualquiera de ellos digna de ser vivida con intensidad. El consejo que Clara transmite a su hijo Laurent (**El soplo al corazón**) para que conozca el amor por medio de la vida y no de los libros resume el sentir que cruza toda la obra del cineasta y que encuentra en el deseo sexual y en la satisfacción de éste, por cualquiera de sus múltiples variantes, el centro de su atención.

La moral del placer que Malle reconoce haber descubierto a los trece años, tras la lectura de la obra de Gide, y la experiencia sensual de la existencia que adquirió en los trópicos durante el rodaje, con Jacques Cousteau, del documental **El mundo del silencio** (1956) parecen estar, según revelaciones del propio cineasta (6), en el origen de su concepción global de la vida, al menos en este terreno. Dentro de ésta (como subraya gran parte de su obra), el sexo irrumpe como el único elemento capaz de superar las barreras y el desequilibrio, de tender puentes entre crisis históricas y personales, de establecer vías de comunicación que de no ser por su presencia no existirían probablemente jamás, de hacer sentir que uno está vivo.

Si, como afirma Louis Malle haciendo casi suyas las recomendaciones de Clara a su hijo, *"hacer el amor con la madre de uno puede ser algo excelente, y (...) en todo caso mejor es hacerlo que soñar con ello toda la vida"* (7), la filmografía del cineasta se encuentra repleta de ejemplos en los cuales los personajes han decidido llevar a cabo esta experiencia superando las diferencias ideológicas -**Les Amants**, **Viva María**, **Alamo Bay (La bahía del odio)**-, de raza -**Lacombe Lucien**-, de edad -**La pequeña**, **Atlantic City U.S.A.**-, de sexo -**Milou en mayo**-, superando incluso los lazos de sangre -**El soplo al corazón**, **Black Moon**, **Herida**- y, sobre todo, los vínculos matrimoniales, como se detalló en el epígrafe anterior. Lo habitual, además, es que cada una de las películas muestre varias de estas uniones tan atípicas en diferentes planos narrativos (el adulterio de la madre de Lucien se conjuga con la relación amorosa de éste con la joven judía; la unión del marido de Sally con la hermana de ésta se combina después con el contacto fugaz entre Sally y el viejo Lou en **Atlantic City U.S.A.**; Clara tiene dos amantes sucesivos en **El soplo al corazón**, uno de los cuales es su propio hijo, y otro tanto sucede con Jeanne

Les Amants

en **Les Amants**...), con lo que la transgresión y la superación de las diferencias se convierte en la norma dentro del film, sustituyendo unas reglas por otras y arrumbando todas las convenciones sociales.

Malle no sólo se abstendrá de condenar ninguna de estas uniones, como se ha insistido ya varias veces, sino que afirmará la licitud y la legalidad de todas ellas porque permiten el contacto entre unos seres que de otra forma permanecerían probablemente incomunicados entre sí, aislados en mitad de los hiatos individuales y colectivos, atrapados entre una maraña de normas que parecen establecidas precisamente para evitar esos contactos. La postura tolerante que destilan las imágenes de **El soplo al corazón** -donde se mira con indulgencia y hasta con cierta simpatía no sólo el incesto, sino también la masturbación, la pederastia, la homosexualidad, el adulterio, el fetichismo o el lesbianismo- es sólo el botón de muestra de una obra en la que este tipo de uniones parecen la única alternativa válida o bien para continuar viviendo o bien para aprender a vivir.

El suicidio de Alain Leroy en **Fuego fatuo** porque se siente incapaz de tocar con sus manos los objetos y las personas y una especie de cristal se interpone entre él y ellos, el espionaje desazonado que llevan a cabo Lou con Sally (**Atlantic City U.S.A.**) y Laurent con su madre (**El soplo al corazón**), la mirada reveladora que conecta inmediatamente los deseos de Stephen y Anna (**Herida**), la fotografía que retrata por anticipado el objeto de la posesión (**La pequeña**) revelan, por su parte, que en el universo moral de Louis Malle la experiencia sexual no se satisface tan sólo con la mirada (que domina narrativamente, por lo común, la primera parte de la película), sino que necesita para su consumación del contacto carnal de los cuerpos (que describe normalmente la segunda).

El sexo y la sensualidad se convierten de este modo en casi la única forma posible de relación entre los individuos y en casi la única fuente real de conocimiento, de ahí que Violet, la joven prostituta de **La pequeña**, demuestre conocer mejor que su enamorado, el fotógrafo adulto, los secretos de la vida. De ahí también el cuidado que la prostituta de **El soplo al corazón** pone en enseñar a Laurent los secretos de la copulación o el alto concepto que las prostitutas de **La pequeña** tienen de su profesión como maestras del amor y, en definitiva, de la relación y de la comunicación entre los individuos.

En el fondo podría decirse también que en el cine de Louis Malle hay como una especie de añoranza por un mundo antiguo en el que las relaciones entre los seres humanos resultaban más sencillas, menos complicadas, y en el que los placeres de la vida parecían más fáciles de disfrutar. Esta nostalgia es la que envuelve al personaje de Lou en **Atlantic City U.S.A.** (recordando la antigua ciudad y los tiempos de las apuestas clandestinas mientras se levantan casinos de luces rutilantes), la que deja asomar la dueña del prostíbulo de **El soplo al corazón** cuando recuerda los antiguos burdeles (esos mismos cuya existencia se describe en **La pequeña**), la que echa de menos el protagonista de **Fue-**

Herida

go fatuo, porque en el fondo su añoranza es también la de la adolescencia perdida, y la que no quiere perder Milou vendiendo su casa, porque ésta representa su infancia. Ese mundo del juego y de la risa es el único en el que el ser humano -según parece sugerir Malle y dejan traslucir el final de **El soplo al corazón**, el argumento de **Milou en mayo** o la resolución de **Les Amants** (con la protagonista huyendo con el único hombre que la ha hecho reír a lo largo de todo el film)- puede vivir todavía como tal, aunque ello signifique violar todas las reglas y aceptar la pasión amorosa como centro de sus vidas.

El momento del contacto sexual, del conocimiento y de la apropiación del otro, el instante de plenitud y de goce que supone la transgresión viene a ser por lo general una especie de epifanía para cada uno de los personajes, que a partir de entonces afrontan su destino (hasta entonces sometido a los vaivenes volubles de la voluntad) de una manera sustancialmente distinta. La construcción de cada uno de los filmes tiende a privilegiar sutilmente estos momentos -aunque sólo sea por la sucesión de detalles que se incrustan en ellos- destacándolos del resto de la narración, aunque al final su clímax aparezca resuelto por lo general con una suave elipsis. Malle evita hacer ningún hincapié innecesario en ellos y se mantiene a la misma distancia de lo narrado que venía manteniendo anteriormente, extrayendo, eso sí, la emoción que se desprende de esos instantes, pero optando en todo caso por desdramatizarlos y dejando que el espectador pueda extraer sus propias conclusiones. Unas conclusiones que se desprenden, en todo caso, de la película en su conjunto y no tan sólo de esa secuencia aislada.

Atlantic City U.S.A.

La naturalidad de la transgresión (donde figuran ausentes las nociones de culpa o de pecado) se conjuga de este modo con una cierta naturalidad de la puesta en escena, y toda la situación acaba por resolverse casi siempre como si se tratase de un juego. En ocasiones, sin embargo, la extremada dureza de las situaciones vividas impide una salida tan sencilla y el juego acaba al final con la muerte (física o sentimental) de uno o de los dos protagonistas -**Lacombe Lucien**, **Alamo Bay (La bahía del odio)**, **Herida**-. El sexo, el juego, la risa y la sensualidad conforman así una visión hedonista de la vida que parece ligada directamente a las vivencias del pasado, al mundo de la infancia y al ámbito rural en cierto modo (como sugieren la escena nocturna de **Les Amants**, el epílogo de **Lacombe Lucien** o la excursión campestre de **La pequeña**), que lleva dentro de sí el goce de la pasión, pero también la presencia inevitable de la muerte, porque la vida aparece por lo general en estos filmes como un juego de dos caras y Eros como el compañero de Tanatos.

NOTAS

1. *Louis Malle por Louis Malle*. Semana internacional de cine de Valladolid (Valladolid). 1987. Páginas 3 y 8.

2. Castro, Antonio: "Entrevista a Louis Malle". *Dirigido*, número 186. Diciembre, 1990.

3. Predal, René: *Louis Malle*. Edilig (París). 1989. Página 99.

4. En el caso de los maridos, el adulterio con la secretaria aparece más que sugerido en **Les Amants** y esbozado en **El soplo al corazón**, donde apenas se entiende que el padre mantenga una ayudante tan ineficaz -a quien acompaña, además, a casa cuando llora después de una recriminación laboral- de no ser porque exista otro tipo de relación entre ellos. Del padre de **Adiós, muchachos** sospechan también sus propios hijos, que se preguntan por el motivo de sus frecuentes viajes y, en el caso del protagonista de **Herida**, no hay ningún espacio para la duda, ya que el adulterio constituye la materia argumental de la película, y otro tanto puede decirse también de **Alamo Bay (La bahía del odio)**, con la relación amorosa entre Shang y Gloria. En la esfera de las mujeres, la única salida para escapar del aburrimiento matrimonial -y del abandono al que las tienen sometidas sus maridos- suele ser también el adulterio, como demuestran los personajes femeninos de **Les Amants**, **El soplo al corazón**, **Lacombe Lucien** o **Milou en mayo**.

5. Op. cit. Nota 3. Página 107.

6. Op. Cit. Nota 1. Páginas 9 y 11.

7. Citado por Heredero, Carlos F.: "**Le Soufflé au coeur**. Una propuesta moral". *Cinema 2002*, número 37. Marzo, 1978.

Lacombe Lucien

Escribir con celuloide:

Louis Malle

José María Latorre

Leyendo las fichas que conforman la primera mitad de la filmografía de Louis Malle, llaman la atención algunos nombres. Cito sin orden (cronológico o de preferencia): Gregor von Rezzori, Noël Calef, Dominique Vivant, Raymond Queneau, Pierre Drieu La Rochelle, Georges Darien, Edgar Allan Poe, Patrick Modiano y Noel Coward. Todos son escritores, unos vivos, otros ya fallecidos. Y aunque es cierto que buena parte de ellos figuran en esas fichas por el simple hecho de que una obra suya sirviera de apoyo para un film realizado por Malle, no siempre fue así: Gregor von Rezzori, un gran novelista nacido en Czernovitz (1914), autor de, entre otras, *Memorias de un antisemita*, *Un armiño en Chernopol*, *Historias magrebinas*, *El rey sin trabajo*, *Orient Express* y *Flores en la nieve*, figura como actor en **Viva María** (1965), concretamente en el papel de Diógenes. Y Patrick Modiano, más irregular, pero a quien se deben dos buenas novelas como *Los bulevares periféricos* y *Domingos de agosto*, fue el coguionista de **Lacombe Lucien** (1974). La relación de Louis Malle con la literatura va, pues, más allá del mero interés por la adaptación, y parece descubrir a un intelectual amante del hecho literario y amigo de algunas de sus figuras (curiosamente, su filmografía se cierra con el nombre de Anton Chejov). Más aún: en el momento de ver algunas películas realizadas por Malle, salta a la vista la existencia de otros literatos que, si bien no figuran en los genéricos, está claro que han ejercido cierta influencia en el producto final: pienso en Simenon, cuya novela *La nieve estaba sucia*, escrita en el año 1940 y que cuenta la odisea criminal de un joven colaboracionista en los días de la ocupación alemana, parece proyectar la sombra de sus páginas sobre cada plano de **Lacombe Lucien**; pienso asimismo en algunos autores del *Nouvelle Roman* (Robbe-Grillett, Butor): se notaba que

Malle había frecuentado como lector este movimiento a la hora de rodar **Les Amants** (1958) o **Vida privada** (1961); pienso incluso en citas literales como la de F. Scott Fitzgerald -**Fuego fatuo** (1963)-. Y pienso en Sartre y en Camus -independientemente de lo que puedan ser, tanto **Ascensor para el cadalso** (1957) como **Les Amants** y **Fuego fatuo** han sido realizados por alguien que había leído y asimilado a los autores de *El muro*, *La náusea*, *El extranjero* y *La peste*-. La primera época de la filmografía de Louis Malle hace pensar en un hombre cuyo acercamiento al cine está mediatizado por su condición de ilustrado, por ser un buen conocedor de la literatura y amante de la música (Brahms por afinidades románticas, Miles Davis en cuanto intelectual francés de los años cincuenta, Satie por su inclinación a las atmósferas etéreas). Después de ello -sobre todo a raíz de su bautismo estadounidense-, el cine realizado por Louis Malle se fue transformando en otra cosa (habrá quienes crean que en algo mejor, otros pensarán tal vez que en algo peor; para mí se trata de algo sencillamente diferente), por más que en él siga habiendo adaptaciones y aparezcan nombres de músicos más o menos enraizados con la época anterior del cineasta (Schubert en lugar de Brahms, Saint-Saëns en lugar de Satie -aunque éste sí suena en **Mi cena con André** (1981)-; mas estos cambios parecen tener algo de programático: no deja de ser curioso que cuando Malle rueda una película en Atlantic City recurra a la música de Michel Legrand). Por más que en los últimos tiempos Malle retomara posturas y actitudes morales que fueron características de sus primeros años franceses, está claro que el cineasta, a diferencia de lo que había hecho con Brahms en **Les Amants**, recurría a Saint-Saëns más por tratarse de música *programme* que por afinidades electivas, y que a la hora de volver a filmar una pasión amorosa -**Herida** (1992)- lo hizo de tal manera que las secuencias pasionales más bien se asemejaban a un concierto de jadeos en mitad de una clase de gimnasia.

De todas las adaptaciones filmadas por Louis Malle destacan dos por diferentes motivos (**Lacombe Lucien**, también cine literario, queda aparte aquí por tratarse de un guión original, aunque en él se detecten sus fuentes). Me refiero a **Fuego fatuo** y **Zazie en el metro** (1959), que se distinguen por ser dos de las apuestas más arriesgadas y difíciles de este realizador (en el caso de **Fuego fatuo**, también su mejor trabajo; en el de **Zazie en el metro**, uno de los peores). Al decir arriesgadas y difíciles no exagero. En torno al desconcertante Pierre Drieu La Rochelle, autor de esa obra maestra titulada *El fuego fatuo*, hubo en la Francia de posguerra una polémica que aún hoy no parece haber sido superada, como lo demuestra el hecho de que Bernard Henri-Levy (autor, por lo demás, muy dado a la polémica) dedicara al tema un capítulo de su libro *Les Aventures de la liberté* (edición española en Editorial Anagrama, 1992), del que reproduzco su inicio, el cual apunta directamente a las causas: *"El caso Drieu. No hay ningún caso Drieu. O no debería haberlo. Quien entienda por ello no sé qué incertidumbre, o equívoco, de su compromiso, quien imagine un fascismo moderado por la inteligencia, la elegancia o el dandismo, quien se represente a Drieu como un hombre encantador, indolente, distante incluso, cuyo caso sería menos simple y, en consecuencia, menos condenable, que el del colaboracionista de base, habrá de rendirse a la evidencia: lejos de ser un tibio o un ambiguo, Drieu fue un exaltado, un frenético del pronazismo, y si tiene alguna originalidad es, precisamente, la de haber llevado esa tentación a su extremo en Francia"*. Drieu el colaboracionista, autor de una novela extraordinaria. No sería extraño que Malle hubiera sentido tanta repulsión por la figura de Drieu como atracción por su obra maestra, y que hubiese ideado llevar ésta a la pantalla para tratar de zanjar la discusión histórica sobre la

Ascensor para el cadalso

conducta del escritor en la Francia de entreguerras y en los días de la Ocupación, convirtiéndose en un lamentable vasallo del nazismo.

El fuego fatuo de Pierre Drieu La Rochelle, novela muy superior a *Gilles*, es una obra de duda: como tal, no podría haber sido escrita después de 1934, fatídico año de la "conversión" del autor al nazismo. A la hora de llevarla a la pantalla, Malle trasplantó su acción desde los primeros años treinta a los primeros años sesenta. En este sentido, creo que Malle tenía dos motivos para proceder a dicha actualización: descontextualizar la novela significaba, de algún modo, eludir la polémica Drieu, reteniendo de ella sólo la idea del malestar moral del personaje (y está claro que para Malle era una forma de limar posibles asperezas de cara a la posible reacción airada de los intelectuales franceses); por otra parte, trasladar la acción a los años sesenta le facilitaba expresar visualmente ese malestar, por lo demás atemporal, sin renunciar al credo estético de la *Nouvelle Vague*: antes interpretar que reconstruir, y siempre la posibilidad de afirmar que las causas de ese malestar moral que experimenta el personaje de Alain (que experimentaba Drieu) tenían una causa existencial no necesariamente ideológica. Vale decir: Malle, enamorado de la literatura, trató de servirse de un personaje ajeno, creado por un buen escritor de rechazable filiación política, para demostrar su vigencia dentro de un contexto diferente; o también: convertir al Alain de Drieu La Rochelle en un hombre sobre el que pesan los referentes culturales de las dos décadas siguientes a la de su creación, con el existencialismo como cabeza de fila en la lista de influencias: una especie de reconsideración histórica de Alain, hecha desde una época posterior (Visconti intentó algo similar en su transcripción literal de *El extranjero* de Camus, pero equivocó la escritura y fracasó en su empeño de servirse de la cámara para "adjetivar").

Malle habla de la pervivencia de la amargura, del descontento, del malestar, del vacío, del aburrimiento, y lo hace eludiendo cuidadosamente cualquier explicación política (diría más: la secuencia en la que Alain/Maurice Ronet está en la terraza de un bar de Montparnasse con sus dos amigos del partido comunista y cuestiona la militancia de éstos muestra explícitamente que el problema vital del personaje no puede dirimirse en el terreno de la política). Malle convierte al Alain de Drieu en un hombre posterior a *La náusea* y *El extranjero*, en un hombre que lee a Scott Fitzgerald y se mueve a los compases de las "Gymnopédies", haciendo de él un espejo donde se refleja el París burgués de la *Nouvelle Vague*, pero también la profunda amargura existencial de una época mucho menos feliz y prodigiosa de lo que suele decirse. No es extraño, por tanto, que Malle proceda inversamente a como lo hizo Pierre Drieu La Rochelle (salvando las distancias del lenguaje de cada medio de expresión): la novela está escrita en tercera persona y abundan en ella las frases cortas; Malle filma en primera persona, utiliza a menudo el plano largo e incluso el así llamado plano-secuencia (y los momentos en que recurre al plano corto coinciden en ser los de mayor carga literaria: así, el ir y venir de Alain por su habitación en el sanatorio mientras va repitiendo una y otra vez la palabra *tristesse*). Hay una diferencia importante: en la mirada del Alain de Drieu hay perplejidad y *horror vacui*, en la del Alain de Malle hay un continuo sentimiento de despedida que se manifiesta en la forma de fotografiar calles y personas: París en movimiento. Pero el Alain de Malle es, asimismo, un hombre que vive en la Francia del *Nouveau Roman*, donde todo se convierte en rito por obra y gracia de la escritura (el encuentro amoroso inicial de Alain con Lydia en la habitación de la casa de Versalles), y en la Francia de la *Nouvelle Vague*, donde todo parece querer convertirse en cine (en esa misma secuencia: la penumbra de la habitación es tan excesiva como la claridad que, luego, se filtra a través de los cristales; la adecuación entre los planos de inserto, dedicados a los objetos, y los planos que muestran a los dos amantes durante el ritual de vestirse; más adelante, de nuevo el ritual de Alain vistiéndose para ir a París y la llegada de Alain a una ciudad de cielo gris en un camión de reparto de las Galeries Lafayette; siguiendo adelante: el paseo de Alain con Dubourg y la secuencia, ya citada, en la terraza de Montparnasse, que haría pensar en el Rozier de **Adieu, Philippine**, 1963, si no fuera por la amargura de su tono).

Desde la primera imagen, Alain vive una ceremonia de sucesivas pérdidas que se corresponden con la apertura de abismales espacios de vacío: Lydia que regresa a París sin hacer caso a la desesperada solicitud de ayuda que le hace Alain; el refugio de Versalles que éste abandona después de que haya decidido matarse; la conversación-confesión con su amigo Dubourg: *"Quiero que me ayudes a morir, eso es todo"*; la reunión artística que

Zazie en el metro

no ofrece salidas; la discusión en la terraza sobre la inutilidad y el vacío político; los sentimientos espurios que afloran en la reunión mundana... Nada más lógico que la secuencia del suicidio sea, de nuevo, un ritual: Alain se mata después de haberse afeitado y aplicado masaje, haber hecho el equipaje y haber acabado de leer la novela de Scott Fitzgerald. Entonces se dispara al corazón.

Los riesgos -cabría decir el desafío- asumidos por Malle a la hora de afrontar una adaptación cinematográfica de la novela de Queneau *Zazie en el metro* son de otra naturaleza. Escritor inicialmente vinculado con el movimiento surrealista (con el que, le gustara o no, *Zazie* está vinculada), y luego director del "Colegio de Patafísica" junto con Alfred Jarry y Boris Vian, discípulo de Kojéve, amigo de Bataille, Raymond Queneau (1903-1976) fue un literato innovador e irreverente con cualquier cosa que apestara a lugar común. Queneau fundó en los años sesenta, con Perec y Calvino, el famosísimo *Oulipo* (Taller de Literatura Potencial). Como en el caso de *El zafarrancho aquél de via Merulana* del milanés Carlo Emilio Gadda, las innovaciones de *Zazie en el metro* son de carácter lingüístico, lo que no sólo dificulta su traducción a otros idiomas sino también su puesta en imágenes, dado que las propiedades del cine son, quiérase o no, diferentes a las de la literatura, más aún cuando se trata de una escritura experimental que rehúye la convención de la trama.

En la primera página de *Zazie en el metro*, un crispado Gabriel se pregunta *"peroquienapestasí"* mientras espera en la estación de Austerlitz la llegada del tren que lleva a París a su hermana Jeanne y a su sobrina Zazie. En la última página, Jeanne le pregunta a su hija Zazie si ha visto el metro, tal como era su deseo, y ésta responde *"no"*. *"Entonces, ¿qué has hecho?"*, pregunta de nuevo la madre: *"He envejecido"*, es la respuesta de la niña. **Zazie en el metro**, realizada por Louis Malle en 1959, el mismo año de la publicación de la novela en Gallimard, empieza y acaba de la misma forma: en la estación, el perfumado Gabriel (Philippe Noiret) espera la llegada del tren y reflexiona sobre la suciedad parisina (según la prensa, en París no llegan al once por ciento los pisos con cuarto de baño..., *"pero no veo por qué la gente de la estación de Austerlitz va a oler peor que la de la estación de Lyon. No, no hay motivo. Y, sin embargo, ¡qué olor!"*); madre e hija intercambian las mismas palabras finales. Entre un momento y otro media la estadía parisina de Zazie, que irrumpe en

la vida de su tío Gabriel y su tía Albertine, rodeados por una fauna de desconcertantes personajes (entre los que figuran Turandot, el patrón, Charles, el taxista, *Mado-petits-pieds*, la sirvienta, y hasta un triste loro, *Laverdure*). Sin embargo, Zazie sólo desea conocer una cosa de París, el metro, pero ese día precisamente los empleados están en huelga. Cuando, al final, el metro por fin funciona, Zazie viaja en él dormida.

La operación llevada a cabo por Malle (ayudado en la escritura del guión por Jean-Paul Rappeneau, futuro adaptador de dos obras maestras de la literatura, *Cyrano de Bergerac* y *El húsar en el tejado*) es de distinta naturaleza a la efectuada en **Fuego fatuo**: aquí trata de transformar el absurdo existencial de la *Zazie* de Queneau en un absurdo visual que recurre una y otra vez a modos expresivos legados por el cine: bruscas apariciones y desapariciones a lo Méliès, utilización del "ojo de pez" para distorsionar rostros, inserción de rótulos como en el cine silente, homenajes a Mack Sennett y a Tati, numerosos acelerados de imagen, juegos de montaje que invocan el absurdo... (*"Lo que me había apasionado de Zazie era esa crítica interna de la literatura y del lenguaje"* -declaró Malle-: *"yo he intentado basar la película en otra autocrítica, la del lenguaje cinematográfico, la del montaje, también con la idea de hacer un falso relato"*). Pero el resultado está lejos, muy lejos, de ser satisfactorio. En primer lugar porque en la película **Zazie** falla lo fundamental: tener presente en pantalla durante noventa minutos a una niña llamada Zazie (bajo los rasgos de Catherine Demongeot) no es lo mismo que tener presente a una niña llamada Zazie durante doscientas catorce páginas. El apoyo del cine es la imagen real, y la Zazie de Malle no es sino la Zazie-Catherine Demongeot simulando ser Zazie: más que la niña anarquista a su pesar que es la Zazie de Raymond Queneau -que despierta inmediatamente la simpatía del lector, también por la desinhibición de su lenguaje, manipulado por el autor-, la Zazie-Demongeot es una niña cargante y repipi que termina resultando poco menos que abofeteable. Intentaré explicarlo con otro ejemplo reciente: el único hallazgo teórico de una novela, por lo demás, execrable, *Confesiones de un vampiro*, es la de la niña-vampiro que se convierte en mujer sin dejar de ser una niña; pues bien, en la película realizada por Neil Jordan, el hallazgo da lugar a una suma de imágenes empalagosas en las que una niña-actriz simula ser una niña-mujer, con resultados penosos y sonrojantes. Es decir, en las adaptaciones de obras literarias se olvida a menudo que lo escrito no tiene la misma fuerza ni las mismas propiedades que la imagen. Y viceversa. Cuando Zazie dice, al final de la novela, que ha envejecido, el lector cree sus palabras y se siente afectado por ellas; cuando Zazie dice, al final del film, que ha envejecido, el espectador ve a la vez su rostro, su expresión, y no puede soportar la impostura, la falsedad que refleja. Lo mismo sucede con las persecuciones y las gamberradas: la Zazie de la película no pasa de ser una niña maleducada y consentida que ríe sus propias gracias creyendo que los demás reirán con ella (valgan dos ejemplos: el *gag* de los zapatos que se calzan en sus pies después de haber volado por el aire y el lío que le arma a Turandot). Es un problema que anula el posible efecto del film. ¿Se trata, pues, de una novela tan difícilmente adaptable al cine como lo era *El*

Zazie en el metro

zafarrancho aquél de via Merulana? (Puestos a adaptar -aunque no sé para qué, si tanto una como otra novela están muy bien como estaban y, por supuesto, siguen a disposición de quienes deseen adentrarse en su apasionante lectura-, valga este paréntesis para señalar que en la adaptación de Gadda, con realización de Pietro Germi, **Un maldito embrollo** (*Un maledetto imbroglio*, 1959), se tuvo al menos la modestia de, ante su imposibilidad, llevar a cabo una vulgarización ateniéndose sólo a su propuesta argumental, convirtiendo el enfrentamiento de hablas y giros populares en un enfrentamiento de tipos también populares. Fin de la digresión).

Por supuesto, Malle y Rappeneau, a la hora de adaptar a Queneau, eliminaron numerosos pasajes (respetando, eso sí, la estructura de la novela) y, a cambio, alargaron otros cuando veían en ellos una cierta posibilidad de ser fieles a su operación básica (la citada transformación de un absurdo filosófico en un absurdo visual), como sucede, por citar un caso, en el encuentro y en la persecución de Zazie y "el fulano", el vendedor ambulante Pedro Surplus (Pedro Rebajas, en la película). Queneau escribe: *"Se levanta bruscamente, agarra el paquete y sale por piernas. Se zambulle en la muchedumbre, hace regates entre los viandantes y los tenderetes, corre en zigzag, dobla en seco hacia la derecha y luego hacia la izquierda, repite varias veces la maniobra, corre, camina, acelera, frena, vuelve a trotar, anda y desanda lo andado. Pero cuando ya iba a reírse del pobre hombre y de la cara que en ese instante debía de tener, comprendía que estaba felicitándose antes de tiempo. Alguien caminaba a su lado. No hacía falta levantar los ojos para saber quién y, sin embargo, lo hizo por aquello de que nunca se sabe, quizás era otro, pero quién, allí estaba el fulano en persona, caminando tranquilamente, sin perder la calma, como si nada hubiera sucedido"*. Malle y Rappeneau lo transforman en uno de los pretendidos *tour-de-force* del film: una interminable persecución apoyada sobre una acumulación de *gags* a lo Sennett. Ya he dicho antes que el film es también un catálogo de modos cinematográficos: a los que he enumerado habría que añadir, acaso, una citación del clásico musical americano, durante la actuación de Gabriel en la sala de fiestas donde trabaja, la "Mont de Pitié", cuyo fondo azulado preludia, acaso, los dulzones colorines del decorador Evein para la posterior **Los paraguas de Cherburgo** (*Les Parapluies de Cherbourg*; Jacques Demy, 1963).

Nota final: Malle se satiriza a sí mismo recurriendo a unos compases del *andante* del "Sexteto de cuerda nº 1 de Brahms" (música para ***Les Amants***), que van a caer, precisamente, sobre una parodia de la pasión.

LOUIS MALLE

De Cousteau a Poe:

un itinerario nada fatuo

Quim Casas

"*Dejaré sobre vosotros una mancha indeleble*". Esta frase cierra la confesión última de Alain, el suicida protagonista de **Fuego fatuo** (1963), la mejor de las obras de Louis Malle junto al film que realizó tres décadas después, **Herida** (1992). Ambas comparten la misma sensación de desasosiego interior, de inmolación personal, de un irrefrenable deseo de autodestrucción que en un caso, **Fuego fatuo**, pasa por el nihilismo absoluto del personaje y su ruptura con hombres, mujeres, paisajes, objetos, recuerdos y vivencias, mientras que en el otro, **Herida**, arrastra en su vertiginosa caída a los que más le han querido. Maurice Ronet y Jeremy Irons, respectivos protagonistas de los dos filmes, dejan sobre el mundo que les conoció esa mancha indeleble: *"me mato porque no me habéis amado, me mato porque no os he amado"*, confiesa Alain en su carta de despedida para, tras concluir la lectura de *El gran Gatsby*, dispararse un tiro. **Fuego fatuo** no es una obra autobiográfica, aunque la elección de la novela de Pierre Eugène Drieu La Rochelle llegó después de que el director dejara en la cuneta otra historia inspirada en sus propias experiencias de juventud, pero surge en un momento en el que Malle se encontraba sumergido en un mar de dudas y contradicciones. De ahí el tono lacerante del relato, que reconstruye los últimos días y pensamientos de un exalcohólico decidido a suicidarse; la visión casi fantasmagórica propuesta por Malle de los amigos y antiguas amantes que el protagonista revisita antes de quitarse la vida; la melancolía que nos invade en la hermosa secuencia inicial, cuando Alain y una de sus amigas se abrazan en la fría habitación de hotel mientras suena la música de Erik Satie y la voz en *off* del propio protagonista su-

braya la esterilidad emotiva del momento; el regreso al blanco y negro servido por Ghislain Cloquet, no casualmente operador de varios filmes posteriores del director más admirado por Malle, Robert Bresson; los rituales burgueses que Alain presencia estoicamente como una reafirmación de la decisión que ha tomado. Las cosas, antes de **Fuego fatuo**, habían sido para Malle más sencillas.

Me he adelantado a los acontecimientos, ya que Malle había realizado tres documentales con el comandante Cousteau, cuatro largometrajes de ficción y un corto sobre el *Tour* de Francia con anterioridad a **Fuego fatuo**. La razón es bien sencilla: en su dilatada, dispar, plural e irregular trayectoria, **Fuego fatuo** no es tan sólo su trabajo más preciado, sino que otorga cartas de nobleza a un Malle que hasta entonces había escudriñado todos los rincones posibles de la maquinaria cinematográfica sin encontrar el lugar más idóneo a sus características. Quizá no lo encontró nunca, y de ahí el carácter itinerante, casi apátrida, de su trayectoria. Pero **Fuego fatuo** demostró a detractores y admiradores que este aventurero de la cámara poseía un conocimiento profundo del cine como expresión íntima de los sentimientos humanos.

Distintos son sus trabajos previos, filmes de formación, de aventura, de tanteo, de conocimiento. Malle se integró a principios de los cincuenta en el equipo de filmación submarina del comandante Cousteau. Fue, pues, uno de los habitantes del reducido Calypso. Allí, como ya ha quedado dicho en el artículo introductorio, aprendió Malle el oficio de cineasta y, sobre todo, quedó fijada su vocación documentalista. **Station 307** (1954) y **La Fontaine de Vaucluse** (1955) fueron sus dos primeros cortometrajes. En el primero, con metraje de 18 minutos, Malle y su equipo se internan en los fondos marinos del Golfo Pérsico. En el segundo, de 14 minutos de duración, Malle comanda la exploración de la llamada fuente de Vaucluse, uno de los fenómenos geológicos submarinos más importantes del planeta. La última y más importante colaboración con Cousteau fue **El mundo del silencio** (1956), largometraje que compendia varios aspectos del trabajo científico realizado desde la panza del Calypso: la búsqueda de una embarcación hundida en las profundidades, la caza del tiburón, los rituales del delfín y el adiestramiento de determinadas especies de peces. Malle correalizó el film con el comandante y se encargó de la notable fotografía submarina.

Convertido no en un cineasta de moda, pero sí en un nombre a tener en cuenta por la industria cinematográfica francesa, Malle da el salto al cine de ficción y adapta, dirige y financia la adaptación de una novela policíaca escrita por Noël Calef, **Ascensor para el cadalso** (1957). La única condición que pusieron los socios de la producción fue que la película estuviera interpretada por Jeanne Moreau, entonces una discreta actriz de filmes policiales de escasa repercusión; Moreau se convertiría en la presencia más preciada del cine de Malle en su primera época, protagonizando después **Les Amants** (1958), **Fuego fatuo** y **Viva María** (1965). Maurice Ronet fue el actor elegido. También significó el pistoletazo para la carrera firme de este curioso actor, simpatizante del régimen franquista en sus múltiples visitas a España que, sin embargo, no tuvo reparo alguno en incorporar al desencantado, ácido y nihilista protagonista de **Fuego fatuo**, su segunda y espléndida colaboración con Malle.

Ronet y Moreau surgen en las primeras imágenes de **Ascensor para el cadalso** como personajes trasplantados de la novela clásica norteamericana. Al igual que los protagonistas de las historias de James M. Cain, los amantes planean concienzudamente el asesinato del marido de ella. La atmósfera, punteada exquisitamente por la música de Miles Davis, tiene aromas de cine negro en su vertiente más ortodoxa. Pero el relato sufre una inflexión notable, un golpe de efecto que es a la vez su razón de ser.

Fuego fatuo

Ronet, antiguo paracaidista y mercenario, mata al marido de su amante, un traficante de armas para el que trabaja. Una vez en la calle se da cuenta de que ha dejado una pista en el lugar del crimen, la oficina del traficante, y debe volver. El portero corta la luz del edificio -es fin de semana- justo en el momento en que Ronet sube en el ascensor. La espera impaciente funciona en paralelo a lo que sucede en la calle: dos jóvenes roban el coche del protagonista y se pasean por París; Moreau ve pasar el vehículo, atisba las siluetas de la pareja y cree que su amante circula en compañía de otra mujer, iniciando entonces un miserable periplo por bares y tugurios nocturnos en busca de Ronet; la pareja mata a un turista alemán en un hotel; el coche sirve a la policía para identificar al supuesto autor del asesinato, Ronet, que ha conseguido salir del ascensor; es inculpado de un crimen que no ha cometido, pero su única coartada es que en ese momento se encontraba atrapado en un ascensor tras haber realizado otro asesinato.

La fatalidad y la inflexibilidad del destino se alían en este relato que tiene algo de languiano en sus premisas esenciales, mucho de cine negro nihilista y algo de dolorido romanticismo. Jeanne Moreau pasea descorazonada por la noche parisina intentando recuperar el amor perdido, el amor por el que no duda en enfrentarse a las convenciones y a las normas sociales; Henri Decaë la filma en claroscuro mientras Malle hace emerger de la banda de sonido la voz interior del personaje. Un año después, la actriz se dejaría fascinar por ese mismo tumulto parisino en otra desesperada huida amorosa hacia delante en el siguiente film de Malle, **Les Amants**, tan intimista como **Ascensor para el cadalso** en su formulación última, aunque aquí los corsés de la novela romántica se impongan al clímax de un film sobre asesinatos, encierros, huidas y falsos culpables, el formato cuadrado sea sustituido por la panoramización francesa de la época, el *Dyaliscope*, la trompeta de Miles Davis deje paso a las cuerdas de Brahms y los personajes no se encuentren atrapados en un ascensor sino en una lujosa mansión de provincias que, emocionalmente, viene a ser lo mismo.

Les Amants es la crónica de una madurez sentimental, la que conoce Moreau escapando de la confortable pero rutinaria vida con su esposo para experimentar, con un hombre al que desprecia en principio, el verdadero amor. Estamos ante un trabajo de resoluciones más literarias que cinematográficas. El subrayado en *off* de los pensamientos de la protagonista marca en muchos momentos la pauta, mientras que esa misma resolución, en **Ascensor para el cadalso** o en la posterior **Fuego fatuo**, servía como contrapunto emocional y narrativo y carecía de esa especie de espesura literaria, afín por otro lado a los planteamientos del film como visualización del hecho romántico. Malle contempla con cierta complacencia el mundo que rodea a la protagonista, y la mansión de provincias se convierte en el símbolo de una existencia anodina. No es un itinerario rectilíneo, porque las situaciones acontecidas durante el metraje son esquivas y las dudas que asaltan a Moreau mantienen siempre sus impulsos amorosos entre la claridad de la noche y la oscuridad del día. No es un juego de palabras. Es, precisamente, uno de los mejores logros de la película: si en las sombras nocturnas, acariciando a su amante en el jardín, en la habitación o en una canoa que se desplaza sigilosamente por las placenteras aguas del estanque, la protagonista se siente segura, con la llegada del día, en un radiante amanecer posterior a que haya tomado la decisión de escapar con su amante, las dudas y el miedo a un nuevo fracaso de vida en común le asaltan. Moreau asume su nuevo destino y no mira hacia atrás mientras se aleja de su triste vida de provincias, pero Malle no nos asegura en ningún momento que realmente haya encontrado la felicidad soñada.

Ascensor para el cadalso

De la misma forma que realizaría **Viva María** para olvidarse de la dureza y el aislamiento al que se había someti-

Les Amants

do durante **Fuego fatuo**, Malle hizo del rodaje de **Zazie en el metro** (1959) una especie de liberación tras elaborar dos películas tan oscuras y apesadumbradas como **Ascensor para el cadalso** y **Les Amants**. Inconcientemente, el director se estaba granjeando esa injusta fama de cineasta sin estilo, de realizador con vocaciones tan dispares como fotografiar las inmensas profundidades marinas, acercarse al relato policíaco, diseccionar una pasión romántica o, como en el caso de **Zazie en el metro,** arriesgarse en el territorio de la comedia bufa y delirante, con marcado estilo "moderno" en la puesta en escena, el rodaje en plena calle, los movimientos de cámara y el montaje. Es el primer film en color de Malle y su primera comedia. No sería la última obra en color del cineasta, aunque sí su última comedia en el sentido estricto de la palabra. La novela de Raymond Queneau en que se basa presenta las andanzas de una niña de provincias que, como la Jeanne Moreau de **Les Amants**, se siente fascinada por el torbellino de sensaciones que procura París. No busca, obviamente, nuevas experiencias amorosas. La pequeña Zazie tan sólo desea conocer el metro, aunque elige un mal día para hacerlo, ya que los empleados metropolitanos se han declarado en huelga. Sus avatares urbanos, sola o en compañía de su tío, Philippe Noiret, están planteados por Malle como una especie de sinfonía de *gags* a cámara rápida, diálogos surrealistas, movimientos sincopados, música frenética, colores chillones *avant-pop* -que sin duda deben mucho al fotógrafo William Klein, consejero artístico del film-, frenesí narrativo, dislocación de la realidad, retrato de personajes inusuales y grotescos... Estilemas de un colage casi improvisado sobre la marcha, que pudo tener su carácter liberador en el seno de la obra de Malle, al asumir tanto un tipo de temas como unas soluciones formales de ruptura ajenas a lo que había sido hasta entonces su trayectoria tras la cámara, pero que vista hoy parece la más envejecida de las propuestas de su autor.

Tres películas hizo Malle con Brigitte Bardot, las siglas B.B. más famosas de la historia con perdón de Bertolt Brecht. La actriz, hoy consumida en aras de la derecha más retrógrada y la supuesta defensa de las especies en extinción, fue un fascinante mito en la década de los sesenta al que se acercaron la nueva hornada de cineastas con el afán, en algunos casos, de desmontar precisamente el mito. Así lo hizo Godard en **El desprecio** (*Le Mépris*, 1963), un insolente e inventivo mosaico cultural en el que se dieron cita Fritz Lang, Alberto Moravia, Michel Piccoli, Jack Palance, un rodaje cinematográfico, los dinosaurios, los bebés y, por supuesto, la mujer que creó Dios bajo la mirada vigilante de Roger Vadim.

El acercamiento de Malle a la estrella fue muy distinto. Bardot se acogió al primero de los filmes que hicieron juntos, **Vida privada** (1961), con una especie de instinto de supervivencia artística: adaptación de una pieza de Noel Coward, Marcello Mastroianni como compañero de reparto y un realizador que había alcanzado rápido prestigio con **Les Amants**. El segundo proyecto conjunto obedeció a unas directrices casi opuestas: **Viva María** posibilitó el encuentro entre un mito comercial, Bardot, y un mito artístico, Jeanne Moreau, pero se trataba de una superproducción escapista ideal para que la rubia actriz ampliara mercados. La última colaboración, el episodio **William Wilson** del film colectivo **Historias extraordinarias** (1967), resulta la más extraña en cuanto a resultados y la más previsible desde un punto de vista industrial. En plena época de expansión y amortización de los filmes de episodios, dos productoras francesas e italianas unieron fuerzas para trasladar a la pantalla, y al gusto del momento, tres historias de Edgar Allan Poe. La primera, **Metzengerstein**, era un simple y

pueril pretexto para la fanfarria estetizante de Vadim y el destape de Jane Fonda antes de concienciarse socialmente. La segunda, **William Wilson**, corría a cargo de un Malle interesado por el tema del doble pero obligado, también, a lidiar el esperado enfrentamiento entre dos de los grandes astros del cine galo, Bardot y Delon. El tercero era el único que ofrecía una lectura personal e imaginativa de Poe, con un delirante Terence Stamp entregado a las fantasías crepusculares y romanas de Fellini a costa del cuento *No apuestes la cabeza con el diablo*.

El interés de Malle en **Vida privada** podría remontarse a su primera estancia en el Festival de Cannes -donde fue alojado en el glamouroso hotel Carlton y rodeado de *starlettes* y *paparazzis* mientras presentaba algo tan alejado de ese ambiente como es el documental **El mundo del silencio**-, ya que la película se centra en la relación entre un director de teatro y una estrella de cine asediados constantemente por la prensa. Pero, en todo caso, sería un interés autoimpuesto. **Vida privada** le llegó a Malle como un encargo. La filmación se inició sin que el guión definitivo estuviera ultimado y se impuso el formato panorámico y el color para conferirle un mayor empaque de superproducción. Malle nunca estuvo cómodo en el plató, más teniendo en cuenta que los dos intérpretes principales se pasaron el rodaje enemistados, y la búsqueda de un equilibrio entre el cine de gran espectáculo (Mastroianni y Bardot en la cabecera de los créditos), que era a la vez la vertiente irracional del relato, y un cine más intimista, en paralelo a la búsqueda de la intimidad y el sosiego perdido que buscan los protagonistas, fue decididamente infructuosa. Pese a ello, quizás para liberarse de la cruda experiencia de **Fuego fatuo**, Malle se reencontró con Bardot cuatro años después para probar de nuevo los avatares de la gran producción.

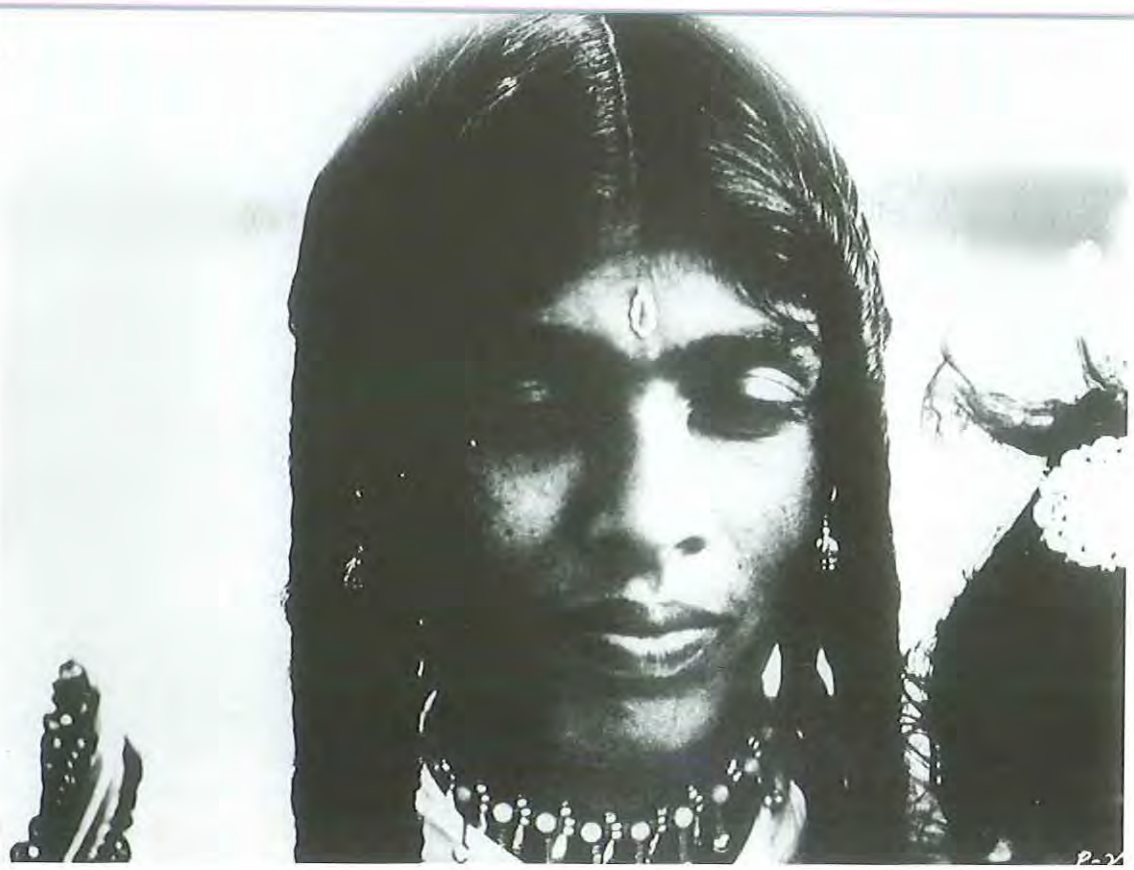
El resultado, **Viva María**, no puede considerarse mucho mejor. Se trata de una suerte de comedia bufa con la revolución mexicana como telón de fondo, desmitificadora y aventurera a la par -ésas eran, al menos, las intenciones de Malle y su buñueliano guionista, Jean-Claude Carrière-, montada con mareantes y amorfas escenas de acción, mucha utilización de los grandes angulares para demostrar que se trata de un film caro, supeditación total a las dos estrellas femeninas -sin actor masculino que pueda hacerles mínima sombra: ahí está George Hamilton para demostrarlo-, numeritos musicales para su lucimiento, destemplado tratamiento del hecho histórico, música abusiva de Georges Delerue y desaprovechamiento del que, sobre el papel, parecía el tema más interesante de la propuesta: la relación entre los acontecimientos históricos y su representación teatral, ya que las dos Marías de la película, una terrorista de origen irlandés (Bardot) y una artista de circo (Moreau), terminan recreando en un escenario sus azarosas experiencias, como si se tratara de Buffalo Bill reconstruyendo bajo la carpa del circo sus aventuras del lejano Oeste o los hermanos Ford escenificando cómo asesinaron a Jesse James. La aportación de Malle a **Historias extraordinarias**, cerrando la "trilogía" con B.B., resulta insuficiente pero curiosa, deslavazada pero intermitentemente atractiva. Malle y su guionista para la ocasión, Daniel Boulanger, reconducen el tema del doble urdido por Poe hacia terrenos más abstractos, primando sobre la historia el latente componente erótico que, obviamente, actores como Delon y Bardot debían transmitir con una cierta facilidad. El primer bloque del relato subraya minuciosamente los juegos de deseo y humillación de los personajes, para entrar en su fase final a mostrar el enfrentamiento, con precipitado duelo a espada incluido, entre Delon y su doble, entre las raíces del mal y el espejo que las contempla intentando erradicarlas. Situado entre los episodios de Vadim y Fellini, el de Malle agiliza la propuesta de **Historias extraordinarias** tras el soporífero primer cuento,

Vida privada

pero, enlazado después con la desbordante imaginación felliniana, termina por diluirse en el recuerdo, aunque deja un detalle perdurable: si Orson Welles le cortó la larga melena cobriza a Rita Hayworth en **La dama de Shangai** (*The Lady From Shangai*, 1947), Malle le puso peluca negra a la rubia Bardot en **William Wilson**, privándola así de unos de sus rasgos esenciales.

Si algo caracteriza, al menos a nivel industrial, esta primera etapa de Malle es su facilidad, en primera instancia, para trabajar con actores cotizados, señal ineludible de que era un cineasta a tener en cuenta por los productores de la época. Hemos hablado de Brigitte Bardot, de Alain Delon, Jeanne Moreau -a quien catapultó a la fama con **Ascensor para el cadalso**- y del "importado" Marcello Mastroianni. Queda otra de las figuras más relevantes del cine francés de los sesenta, Jean-Paul Belmondo, que se convirtió en el protagonista de **Le Voleur / Il ladro di Parigi** (1966), una de las obras menos conocidas de Malle. Radiografía de una personalidad criminal, **Le Voleur / Il ladro di Parigi** habla, con esa neutralidad rayana en el tono documental, de la amoral conducta de un individuo que asume hasta las últimas consecuencias la naturaleza de sus actos delictivos. No es un asesino como Landrú o Verdoux, pero algo tiene que ver con ellos. No suscribiría las teorías de Thomas de Quincey sobre el asesinato (o el crimen en general) como una de las bellas artes, pero se convierte a medida que avanza el film en un artesano del robo con conciencia. Un rasgo le define. Sabe que realiza un trabajo sucio, desvalijar casas, y por ello destroza siempre todo lo que encuentra a su paso en las furtivas incursiones, porque un trabajo sucio debe hacerse suciamente. Belmondo, el ladrón Georges Randal, desafía todas las normas sociales y crea su propia y única pauta de comportamiento. Malle reconstruye su itinerario en un largo *flash-back* en primera persona: Randal está robando en una gran mansión y recuerda su pasado, por qué es lo que es, por qué el mundo no gira a su misma velocidad, por qué sus relaciones con las mujeres son tan frágiles y fugaces -y las tiene con Françoise Fabian, Marie Dubois, Marlène Jobert, Geneviève Bujold y Bernadette Lafont-, por qué sólo encuentra placer en el robo aun después de casarse y heredar una gran fortuna. Henri Decaë, en su quinta colaboración con Malle tras **Ascensor para el cadalso, Les Amants, Vida privada** y **Viva María**, reconstruye la época, finales del pasado siglo, con una acertada utilización de la luz opaca, sin brillos, muy diluida en la paleta de colores, que confiere mayor distanciamiento emotivo a las peripecias de un individuo casi huérfano de sentimientos.

Después de **Le Voleur / Il ladro di Parigi** vendrían **Historias extraordinarias**, el viaje a la India, el mayo de 1968, los Estados Generales del Cine, los proyectos nunca materializados de "La Machine" y de una versión de *Ma mére*, de Bataille. Malle iba a inaugurar los setenta con un soplo en el corazón. Pero ésa es ya otra etapa.



De Asia a América

Jesús Angulo

Un viaje a la India

"Un occidental con una cámara es dos veces occidental"
(Louis Malle)

En 1964, en una de sus habituales desconexiones -esta vez tras el estreno de **Fuego fatuo** (1963), una de sus mejores películas- del mundo de la ficción, Louis Malle viajó a Saigón para vivir de cerca la conflictiva situación en Indochina. Como él mismo confesó, lo suyo no era ejercer de reportero. Así, escapó a la vecina Tailandia para filmar **Bons baisers de Bangkok**, un simple retrato de la vida cotidiana en la populosa ciudad asiática que, dicho sea de paso, no obtuvo demasiadas adhesiones. Esos quince minutos son ya el boceto de una de sus obras mayores, la mayor si nos referimos a su faceta de documentalista. **Calcuta** (1969) es, junto a los siete capítulos que forman la serie televisiva **L'Inde fantôme: refléxion sur un voyage** (1969), el resultado de un peregrinaje pausado, sin prejuicios ni escenificaciones, pero con los ojos abiertos y la cámara dispuesta a impresionar un cúmulo de secuencias aparentemente inconexas, que resultarían a la postre ser un retrato certero plagado de instantes emotivos. Había conocido la India unos meses antes, cuando el Ministerio de Asuntos Exteriores le invitó a participar en la programación en ese país de una serie de películas francesas entre las que se encontraba, precisamente, **Fuego fatuo**. Malle quedó impresionado y poco después regresó con un equipo reducidísimo. Junto a él, sólo el cámara Étienne Becker y el ingeniero de sonido Jean-Claude de Laureux. Su carrera como realizador no atravesaba uno de sus momentos más brillantes. El fiasco de su ambiciosa **Viva María** (1965), la discreta acogida de la sin embargo interesante **Le Voleur / Il ladro di Parigi** (1966) y su participación en la coproducción franco-italiana **Historias extraordinarias** (1967), le obligaron a realizar uno de los muchos cambios de rumbo que llevaría a cabo a lo largo de su filmografía. Malle, que había

debutado en el cine precisamente en el terreno del documental de la mano de Jacques Cousteau, deploraba de éste su tendencia a la teatralización, a la falsificación en definitiva. Trabajó sin ningún tipo de planificación ni guión previos. Para desconcierto de su fotógrafo, se negó a eludir la curiosidad que la cámara provocaba en los que acabarían siendo anónimos protagonistas de su obra: *"Lo que más me irrita en muchos documentales es cuando los cineastas desembarcan en cualquier parte y comienzan a decir a la gente:* 'no se ocupen de nosotros'. *Es la mentira fundamental de la mayoría de los documentales, esa puesta en escena* naïf, *ese principio de deformación de la realidad. Comprendí rápidamente que esas miradas a la cámara eran a la vez molestas y auténticas y que no debíamos aparentar que no éramos unos intrusos"* (1). En ningún momento Malle perdió de vista ese carácter de intruso. Nunca intentó comulgar con un mundo que, lo sabía muy bien, no era el suyo. Nada más lejos de su intención caer en el misticismo barato, tan en boga en aquellos años, de romper la distancia que les separaba de una cultura que le era a la vez extraña y fascinante. Años después ridiculizaría esa tendencia en la pareja de jóvenes que irrumpen en la vida de Sally y el viejo Lou Paschall en su primera incursión en el cine norteamericano, **Atlantic City U.S.A.** (1980). Fueron cuatro meses de rodaje improvisado, de acumulación de imágenes cuyo destino le era absolutamente desconocido y de asunción de un estado de perplejidad: *"En lugar de perder el tiempo intentando comprender, me limité a desplazarme por el país y dejar que las cosas se acercasen a mí"* (2). Durante el largo periplo hubo problemas de todo tipo, desde trabas burocráticas que le impidieron rodar en determinados momentos, hasta incluso sospechas de que fuesen espías pakistaníes, de forma que el equipo de Malle rodaba a salto de mata favorecido por esa falta de planificación.

El resultado fueron treinta horas de material. El montaje fue laborioso y le exigió meses de enclaustramiento con su montadora Suzanne Baron (3). Deshechadas secuencias repetitivas, inconclusas o fallidas, el material aprovechable suponía casi ocho horas de filmación, una proporción sobre lo rodado inusualmente alta en el terreno del documental. Fue Baron la que le sugirió comenzar por montar un largometraje con el material rodado en la ciudad de Calcuta, hinchando el original de 16 mm. hasta 35 mm. para su estreno en sala. Con el resto se hicieron siete capítulos de algo menos de una hora destinados a su emisión por televisión. Las imágenes captadas tenían tal fuerza por sí mismas, que la voz en *off* incorporada se limitaba a contrapuntearlas, eludiendo juicios de valor que Malle estaba lejos de pretender. La superpoblación, la miseria de calles y caminos, los distintos ritos religiosos y funerarios, las manifestaciones políticas, folclóricas o culturales se suceden como líneas maestras espontáneas. La voz de Malle tan sólo se torna abiertamente crítica cuando habla de economía y, por lo tanto, de miseria. Cuando su trabajo fue emitido por la BBC, la comunidad hindú de Gran Bretaña y el propio gobierno indio desataron una virulenta campaña contra Malle. Le reprochaban que mostrase únicamente el lado oscuro de su país, mientras, en cambio, no hacía alusión a sus logros económicos y sociales. Con buen criterio, Malle había prácticamente obviado la existencia de una clase social, la alta burguesía, que lejos de ser representativa de su país, no era otra cosa que la reproducción mimética de la vieja cultura metropolitana inglesa. De hecho, en **Calcuta** esa burguesía no aparece mas que en un par de secuencias. La primera corresponde a la celebración de una carrera de caballos en el hipódromo, cerca del Mausoleo de la Reina Victoria. La segunda, a plácidas escenas en el Real Club de Golf, situado en el centro de un barrio popular del que le separan altos muros que lo convierten en infranqueable. Una vez más, los comentarios eran prácticamente innecesarios. Sería excesivamente prolijo describir ocho horas de imágenes que hoy permanecen aún como una de las disecciones más agudas que jamás se hayan realizado sobre la India.

Calcuta y su prolongación televisiva **L'Inde fantôme: refléxion sur un voyage** suponen un esencial punto de inflexión en la filmografía de Louis Malle. Si bien su faceta de documentalista siempre ha tenido una importacia capital en su obra, a partir de este momento, y particularmente en el período que nos ocupa, sería consustacial no sólo a sus esporádicos trabajos estrictamente documentales, como es obvio, sino incluso también a sus filmes de ficción, de los que son numerosos los resquicios por los que esa tendencia al documental ha penetrado.

Por un lado, y excluyendo en este caso concreto la inclasificable **Black Moon** (1975), Malle se esforzó en sus siguientes largometrajes de ficción en encuadrar sus películas en un marco histórico concreto

y "documentado". Si **El soplo al corazón** (1971) se apoya en recuerdos personales, su datación no es menos rigurosa. El film arranca en Dijon, en la primavera de 1954. Fue precisamente el siete de mayo de ese mismo año cuando la guarnición francesa de Dien Bien Phu cayó en manos de la guerrilla nacionalista vietnamita. Aquella masacre supuso el principio del fin de la presencia francesa en Indochina y en ella murió un primo muy cercano de Malle. La película se abre mostrándonos a Laurent, el protagonista, que con un amigo participa en una postulación en favor de los heridos franceses en Indochina. En la primera parte del film, el particular viaje iniciático interior de Laurent se ve salpicado por cuñas que muestran manifestaciones de apoyo y repulsa a la presencia francesa en Asia, discusiones familiares en torno a la política francesa de esos años e incluso apuntes en torno a un debate musical, el que enfrentaba, entre los aficionados al *jazz*, a los más conservadores (en este caso representados por el pianista *Jelly Roll* Morton, fallecido en 1941 y heredero de la tradición de Nueva Orleans) y las nuevas tendencias (centradas en Charlie Parker, que moriría prematuramente en 1955, uno de los principales creadores del *bebop*). Pero mayor aún es la deuda que mantiene con el contexto histórico en el que se desarrolla su siguiente film, **Lacombe Lucien** (1974). Para esta película Malle mantuvo entrevistas con testigos directos del período de la Ocupación, consultó numerosos archivos centrados en la colaboración francesa con los nazis y pidió su participación en el guión a Patrick Modiano, autor de tres novelas situadas en esos años y estudioso del tema del colaboracionismo. Asimismo centró sus investigaciones en el Sudoeste francés, en la Francia profunda, e incluso se inspiró para su protagonista, Lucien Lacombe, en un joven concreto -conocido como Hercules-, que llegó a refugiarse, en su huida tras la derrota nazi, en la misma casa que el propio Malle había comprado en Lugagnac y en cuyos alrededores se rodó la película. A apuntalar esa fijación histórica, contribuye igualmente el desenterramiento por parte de Malle de sus recuerdos de infancia y adolescencia. El soplo al corazón, al que alude el título de la primera de las dos películas, fue personalmente padecido por Malle y, sin duda, para la recreación del balneario en el que se desarrolla su segunda parte, echó mano de su experiencia personal. Como lo hizo para dibujar los personajes de una madre tierna y protectora, un padre distante y severo y unos hermanos mayores que influyeron poderosamente en su adolescencia. En cuanto a **Lacombe Lucien**, sus recuerdos personales, sin duda más difusos, también jugaron un importante papel. De hecho, en un principio, Malle pensó que Lucien estaría inspirado en el joven colaboracionista que, empleado en el internado en el que él pasó parte de la Ocupación, delató, por venganza, la presencia de niños judíos entre los alumnos. Finalmente no utilizaría esa época de su vida, que reservó para un futuro film, que no sería otro que **Adiós, muchachos** (1987), realizado inmediatamente después de su período norteamericano.

Tampoco su puesta en escena fue insensible a esa influencia documental. Aun en los últimos tiempos se mostraba opuesto a tratar a la cámara como un personaje más: *"Sintonizo más con la vertiente novelesca del cine, y eso significa que tengo que borrar, ponerme al servicio de la historia, encontrarle al objetivo el ángulo y la distancia adecuados para hacer más creíbles y vivos a los personajes... Mi mayor preocupación es hacer que el espectador se olvide de que está en el cine"* (4). Ese afán por la autenticidad que conecta con la tradición francesa del *cinemá-verité*, se apoyaba asimismo en la *"mirada levemente reflexiva, más descriptiva que analítica"*, que Quim Casas (5) atribuye a **El soplo al corazón**, en su empeño por recrear los ambientes en los que se desarrollan sus películas y, de una forma muy especial, en su trabajo con los actores. En el reparto de las tres películas de ficción que se incluyen en este período, la mayor parte de los actores, o bien son no profesionales o, en todo caso, provienen del mundo del teatro. Esto tenía la ventaja de que su desconocimiento de los mecanismos habituales de un rodaje les hacía menos dependientes de la cámara, al tiempo que obligaba a ésta a seguirles en lugar de someterles a rígidos controles espaciales. El propio Malle lo resume al hablar de su trabajo improvisado durante el rodaje de **Calcuta**: *"Después he realizado varios filmes con niños o adolescentes y siempre me he esforzado en dejarles libertad para expresarse, dejarles la iniciativa en lugar de darles órdenes para extraer los momentos en los que se sentían liberados, en los que eran ellos mismos, porque esos instantes privilegiados siempre proporcionan en la pantalla una tonalidad totalmente diferente. Lo he conseguido en los documentales que he rodado después. Pero incluso en mis filmes de ficción he estado muy influido por lo que había*

El soplo al corazón

hecho en la India". En **El soplo al corazón** actores jóvenes, sin experiencia, se contraponen a los actores profesionales que interpretan los papales de adultos. En **Lacombe Lucien** se mezclan los no profesionales (con el afortunado hallazgo del protagonista, Pierre Blaise, a la cabeza) con actores de teatro más o menos reconocidos. En **Black Moon**, los cuatro personajes protagonistas se reparten entre dos actores profesionales (Alexandra Stewart y Joe D'Allessandro), una actriz de teatro (Thérèse Giehse, que ya había intervenido en **Lacombe Lucien**) y la jovencísima Cathryn Harrison.

El soplo al corazón

Su vuelta de la India coincidió con unas fechas más que significativas. El 68 francés se hallaba en su apogeo y Malle jugó como tantos artistas e intelectuales de su país un papel más o menos activo. No es éste el lugar para analizar esta actividad, pero sí habría que dejar breve constancia de un proyecto que no llegó a cuajar, pero que, sin duda, provenía de la agitación de aquellos meses y de su todavía reciente experiencia india. Junto al escritor y cineasta Pierre Kast (7) trabajó durante un tiempo en un proyecto titulado "La Machine", que debía describir una sociedad utópica aislada en un valle perdido de los Andes, que partía de la mezcla de elementos de la cultura precolombina con otros llevados hasta allí por europeos que huían de su propia cultura. Finalmente ambos se dieron cuenta de que sería muy difícil construir una estructura dramática en un escenario tan poco dado a cualquier tipo de tensiones, por lo que abandonaron el proyecto.

Su siguiente película sería **El soplo al corazón**. No es casual que, tras una experiencia tan rica como la de sus trabajos en la India, Malle se enfrentase a una cierta crisis de identidad que le llevó a interrogarse sobre su propio pasado. Aquí aparece con fuerza el tema del niño, o adolescente, que se enfrenta por primera vez con el mundo de los adultos. No era la primera incursión de Malle en este tema. Ya lo había hecho anteriormente, aunque en tono de comedia, en ese ejercicio caligráfico y parcialmente fallido que fue **Zazie en el metro** (1959), pero sería a partir de este film cuando se convertiría en tema casi recurrente en su cine: **Lacombe Lucien**, **Black Moon**, **La pequeña** (1978), **Adiós, muchachos**... El carácter autobiográfico de la película es indudable. Junto a los elementos ya citados hay otros, no por secundarios menos reveladores: el joven Malle fue iniciado en el sexo por sus hermanos de forma parecida (8); las discusiones políticas entre su padre y su hermano mayor eran algo habitual en casa, a veces bastante crispadas; durante su estancia en el balneario compartió,

como en el film, la habitación con su madre, aunque el hecho del incesto pertenece al terreno de la ficción. Hay otra escena autobiográfica en la película. Se trata de la de la confesión en la que el sacerdote acaricia las piernas de Laurent. Sin embargo, no pertenece en esta ocasión a la vida de Malle, sino a la de su colaborador Jean Claude Carrière. La película se divide claramente en dos partes. En la primera, Malle se ocupa de situar a Laurent en un contexto no sólo familiar, sino, como ya hemos dicho, socio-histórico concreto. Se trata de caracterizar progresivamente los diversos elementos que desembocarán, ya en la segunda parte, en el famoso incesto. El perfecto pulso narrativo del que Malle hace gala consigue que ese incesto no sea más que la conclusión más natural de una relación de mutua autodefensa entre madre e hijo. Aquélla se siente desplazada en una clase que no es la suya y su desbordante sensualidad (espléndida en ese aspecto Lea Massari) no encuentra respuesta en un marido distante, unos hijos -los dos mayores- que ya se le escapan y un amante demasiado posesivo. Laurent es frágil, con una fragilidad que sólo encuentra cobijo en la enorme ternura de su madre. Si la secuencia del incesto supuso tal escándalo en su tiempo, fue, en gran medida, precisamente por eso. Rodada con exquisitez y una mesura indudable, lo que realmente debió de molestar tanto a la burguesía francesa fue la ausencia de violencia de cualquier tipo, la naturalidad con la que todo lleva a romper el tabú y la falta absoluta de culpabilización posterior (Malle pensó en un principio que Laurent se suicidaría, algo que afortunadamente deshechó), subrayada por la estruendosa risa, a coro, de toda la familia en la secuencia final. Malle lanzaba una puya más a esa burguesía a la que, con evidente mala conciencia, pertenecía. La película tuvo amenazas de prohibición y, por supuesto, no recibió la más mínima ayuda del Estado, pero se estrenó finalmente y el escándalo consiguiente no impidió que se convirtiese en un éxito comercial.

Lacombe Lucien

A Louis Malle siempre le habían preocupado, desde diversos puntos de vista, temas como la traición, la delación y determinadas actuaciones violentas. Había mantenido numerosas conversaciones con Lucien Rebalet y Pierre Cousteau, que colaboraron con los nazis durante la Ocupación y acabaron siendo condenados a muerte por ello, algo de lo que les libró Jacques Cousteau, hermano del segundo, que contrariamente a ellos había luchado con la Resistencia. Siempre le habían permanecido opacas las razones por las que alguien podía llegar a un comportamiento como ése. En un viaje a Argelia, en los últimos momentos de la Guerra de Liberación, conoció a su vez a un francés al que durante su servicio militar en ese país le fue asignada la misión de obtener información de los detenidos, por supuesto mediante la tortura: *"Tenía un aspecto totalmente normal, un pequeño burgués bien educado... Se justificaba diciendo que era necesario que alguien hiciese ese trabajo"* (9). Posteriormente, durante una de sus frecuentes estancias en México, salió a la luz la formación que, desde la propia policía, se llevaba a cabo de grupos parapoliciales nutridos por delincuentes que provenían de barrios marginales. Estos grupos operaban inflitrándose en las manifestaciones estudiantiles, que reprimían por los métodos más expeditivos, incluidas ráfagas de metralleta cuando era necesario. A Malle le entusiasmó la idea de rodar allí mismo una película sobre este tema. Es conocido que fue el propio Luis Buñuel quien le dijo que nunca se lo permitirían, como así ocurrió. Pensó incluso en retomar el tema desde el punto de vista de los soldados norteamericanos que cometieron las mayores atrocidades contra la población civil durante la guerra de Vietnam. Finalmente decidió que debía de abordar el tema desde una perspectiva histórica y cultural más próxima. Fue así como surgió la idea de realizar **Lacombe Lucien** y embarcarse con Modiano en las investigaciones ya citadas. Si una de las razones de tan exhaustiva investigación previa estaba en la consecución de la más amplia credibilidad posible para su historia, había otra no menos importante. Malle quería rehuir ante todo cualquier simplismo, como quería evitar el caer en un discurso demostrativo. Si algo tenía claro a la hora de abordar un personaje como Lucien Lacombe, era que éste debía de ser lo más contradictorio y oscuro posible. Sólo ese carácter contradictorio da, en efecto, a su personaje la consistencia necesaria. El desapasionamiento, incluso frialdad, en el que basa su puesta en escena está precisamente encaminado a conseguir ese objetivo. Lucien no es un monstruo. De hecho, el judío Horn, una de sus víctimas, le confiesa: *"Es curioso, no consigo odiarte del todo"*. Incluso, al comienzo de la película, intenta alistarse en el maquis y sólo por casualidad acaba siendo seducido por el poder que representan los habitantes del Hotel des Grottes. Lucien no

Lacombe Lucien

es en ningún momento consciente de una forma absoluta de lo que representa su toma de postura. Encargado de limpiar las habitaciones de un asilo de ancianos, mientras su padre es prisionero de los alemanes, su madre se ha convertido en la amante de su patrón. Pero Lucien no es el único. Entre el grupo de colaboracionistas no abundan precisamente los nazis convencidos: un antiguo policía corrupto, expulsado del cuerpo; un joven de ascendencia noble, aburrido, inútil y vividor; una actriz de tres al cuarto, que no se distingue por sus escrúpulos a la hora de lograr sus aspiraciones; un inmigrante negro de la Martinica; un ciclista retirado, que añora supuestas glorias pasadas... y, como colofón, las muchas denuncias de ciudadanos franceses que se acumulan en los despachos de la Gestapo. La radicalidad de su mirada sobre el fenómeno del colaboracionismo consiste en dejar de lado simplismos y juicios apasionados de valor, para plantear una cuestión tan dura como difícil de asimilar por la sociedad a la que va dirigida: ¿de verdad Francia, no ya en su conjunto, pero sí al menos en su mayoría, se enfrentó decididamente a la ocupación nazi? Esta postura fue la que le costó verse envuelto en una polémica tan gratuita como injusta. Fue acusado de justificar el colaboracionismo y de nadar entre dos aguas. La polémica que le perseguía desde **Les Amants** (1958), se había recrudecido con **El soplo al corazón** y, más tarde, volvería a golpearle en películas como **La pequeña** o **Herida** (1992), tomaba esta vez un cariz distinto. Malle defendió su derecho a lanzar cuestiones en lugar de respuestas.

El tema, ya adelantado, de la elección del reparto, resultó en este caso esencial. Junto a una serie de actores *amateurs*, Malle utilizó un buen número de gente de teatro. Los dos principales escenarios en los que se desarrolla la acción, aquéllos entre los que deambula el desorientado Lucien, son el Hotel des Grottes, sede de los franceses que colaboraban con la Gestapo, y el sórdido apartamento en el que sobreviven el judío Albert Horn, su madre y su hija France. Espacios cerrados, casi escenarios, eran perfectos para actores más acostumbrados a las tablas que a la cámara. El actor sueco Holger Löwenadler, que aparte de su larga carrera teatral había ya trabajado con Bergman, da al personaje de Horn una densidad que desborda los límites iniciales de su papel. Algo parecido a Thérèse Giehse, la veterana actriz brechtiana que fabrica un personaje de una riqueza de matices insólita, sin apenas pronunciar una palabra. Si el reparto, en general, roza la perfección, donde realmente se produjo un encuentro afortunado fue en la elección del protagonista, Pierre Blaise. Éste era un leñador de diecisiete años, que había dejado sus estudios a los catorce. Nunca había visto una película y esa "virginidad", unida a un instinto fuera de lo común, cautivaron de inmediato a Malle: *"Tenía una cultura natural. Era un apasionado de la caza; hablaba de los pájaros, de los pájaros en determinadas estaciones, de cómo escon-*

derse para dispararles. Tenía una estrecha relación con la naturaleza, no sólo porque era un campesino, sino también porque había vivido dos años en el bosque. Bebía mucho y había en él una enorme violencia. Lo que me incomodaba de ***Lacombe Lucien*** *era saber tan poco del personaje, porque se trataba de un ser procedente de un medio social opuesto al mío... Pierre Blaise me ayudó. Me fié de su instinto. Le observaba atentamente y me daba cuenta de cuándo estaba a disgusto en una réplica o una situación"* (10). Blaise da consistencia a un personaje que quizás sin él hubiese resultado titubeante. Lo recreó, lo remodeló y consiguió que recayese sobre él gran parte de la credibilidad que necesitaba la película.

Si en aras de esa credibilidad Malle rodó toda la película con sonido grabado en directo, para la música volvió a echar mano de su pasión por el *jazz*. Mientras en **Ascensor para el cadalso** (1957) utilizó la música de Miles Davis y en **El soplo al corazón**, la de Charlie Parker y Sidney Bechet, para **Lacombe Lucien** el elegido fue Django Reinhardt. Una elección en absoluto gratuita, puesto que el guitarrista de origen gitano permaneció en París durante la Ocupación, componiendo una música de ciertos tintes melancólicos. En contraposición, la secuencia inicial en la que Lucien atraviesa la campiña en su bicicleta, más alegre y esperanzadora, corresponde al período anterior, cuando en las filas de Reinhardt aún figuraba el violín de Stephan Grapelli y en la vida de Lucien todo era inocencia previa a su toma de partido. También como contrapunto, la música que ilustra la secuencia final, cargada de bucolismo, y que supone la imposible huida, aturdido, de Lucien, corresponde a uno de los temas de flautas de Bengala, grabado por su ingeniero de sonido Jean-Claude Laureux durante el viaje a la India.

De búsquedas y titubeos

Escándalos y polémicas aparte, tanto **El soplo al corazón** como **Lacombe Lucien** fueron dos éxitos, no sólo de crítica, sino también económicos. Esto permitió al inquieto Louis Malle embarcarse en sucesivos proyectos que no tenían precisamente la rentabilidad en taquilla como principal objetivo. **Humain, trop humain** (1972) y **Place de la République** (1972) deben mucho a su todavía relativamente reciente aventura hindú. De hecho, para ambas volvió a contar con Étienne Becker, hijo del cineasta Jacques Becker y especialista en cine documental, como cámara. La primera es un documental de setenta y cinco minutos rodado durante dos semanas en la fábrica de automóviles Citröen en Rennes. No hay comentarios, sólo los ruidos de la cadena de montaje, como fondo de un trabajo mecánico y deshumanizado. Planos largos, movimientos repetitivos, rostros cansados o ausentes. Salvando las diferencias técnicas y de sobreexplotación evidentes, resulta claro el paralelismo con la secuencia de **Calcuta** rodada en una fábrica de yute. Una fábrica vieja, y, como en aquella ocasión subraya la voz en *off*, poco competitiva pero en cuya filmación también se hacía hincapié en el automatismo y en el ruido ensordecedor, casi físico. Con **Place de la République** vuelve a la calle, aunque en este caso se trate de céntricas calles parisinas, a la gente, a sus miradas y reacciones. De nuevo sin ningún tipo de planificación previa y sin escamotear la presencia de la cámara, durante más de hora y media Malle no sólo recoge su imagen, sino que da la palabra a anónimos transeuntes. Ni que decir tiene que ninguna de las dos gozó de una exhibición regular.

Black Moon

En 1975 Malle vuelve a la ficción con **Black Moon**, un extraño ejercicio de estilo con ciertas reminiscencias surrealistas. En la génesis de esta insólita película se reúnen el intento de recrear sueños y asociaciones de ideas personales, el deseo de recrear en cine algo cercano a la escritura automática de los surrealistas, el homenaje a *Alicia en el país de las maravillas*, de Carroll, y la puesta en práctica de una propuesta que la actriz Thérèse Giehse le hizo durante el rodaje de **Lacombe Lucien**: hacer un film en el que no se hablase. De hecho toda la banda sonora de **Black Moon** fue añadida *a posteriori*. La acción se sitúa en un incierto futuro

durante una guerra con tintes apocalípticos entre hombres y mujeres. Una joven adolescente llega, huyendo de ella, a un viejo caserón, que no es otro que la casa del propio Malle en Lugagnac. Allí viven dos hermanos incestuosos y una especie de vieja bruja recluida en su cama. En esa casa y sus jardines se desarrolla la película. Malle llamó esta vez a Sven Nykvist para que se hiciese cargo de la fotografía. No quería que el sol apareciese ni una sola vez (de hecho tan sólo se intuye en una ocasión más allá de una ventana) y buscaba, por el contrario, una luz fría y plana. La luz del norte y los trabajos de Nykvist para Bergman eran sus referentes más claros. En esta casa de apariencia laberíntica, la "nueva Alicia" se ve sorprendida por una serie de imágenes entre irreales y oníricas, entre las que se mueve todo un bestiario particular que incluye desde un unicornio hasta una rata discutidora, pasando por un enorme cerdo, un "rebaño" de niños desnudos, una pequeña serpiente curiosa o un águila con vuelos de interior. Lo cierto es que, encomiables pretensiones aparte, **Black Moon** acaba por ser un film en ocasiones repetitivo y menos brillante de lo que su envoltorio podría aparentar, pero por momentos tan arriesgado como sugerente y siempre, dejando de nuevo la palabra al realizador, *"un extraño viaje hasta los límites de ese medio de expresión que es el cine y, quizás, hasta mis propios límites"* (11).

Sólo una breve mención para un cortometraje de algo menos de media hora, **Close Up** (1976), un encargo de la cadena francesa de televisión Antenne 2, que no es otra cosa que un retrato de la actriz Dominique Sanda, descubierta años antes por Robert Bresson en **Une femme douce** (1969) y que ya había trabajado con realizadores como Bertolucci, De Sica, Huston y Visconti, entre otros. Demasiados titubeos a los que respondió con una nueva huida, esta vez al mismísimo centro del imperio cinematográfico.

NOTAS

1. French, Philip: *Conversations avec... Louis Malle*. Denoël (París). 1993.

2. Ibídem.

3. Montadora de películas como **Les Fils de l'eau** (1952), de Jean Rouch, **Las vacaciones del señor Hulot** (*Les Vacances de M. Hulot*, 1953) y **Mi tío** (*Mon Oncle*, 1958), de Jacques Tati y **El tambor de hojalata** (*Die Blechtrommel*, 1979), de Volker Schlöndorff, colaboró prácticamente en todos los filmes de Malle desde **Fuego fatuo** hasta **Crackers** (1983), ya en su etapa norteamericana.

4. Declaraciones recogidas en París por Octavi Martí. *El País*. 17 de mayo de 1995.

5. "Louis Malle: un autor que quiere ser artesano". *Dirigido por...*, número 157. Mayo, 1988.

6. Op cit. Nota 1.

7. Crítico de *Cahiers de Cinéma*, había comenzado su carrera en el cine como asistente de realizadores como Jean Gremillon, Preston Sturges y Jean Renoir. Como realizador siempre se mantuvo en un plano marginal dentro del cine francés.

8. Gila von Weitershausen, la actriz que interpreta a la prostituta encargada en la película de esa iniciación, fue la madre del primer hijo de Malle, nacido en México.

9. Op. cit. Nota 1.

10. Ibídem.

11. Ibídem.

La pequeña

LOUIS MALLE

De Storyville a Broadway:

el periplo americano de Louis Malle

J. A. Molina Foix

Si hay un cineasta difícil de clasificar ése es Louis Malle. Como en el caso de su paisano Jacques Demy, su casual debut coincidiendo con la eclosión de la *Nouvelle Vague* hizo pensar a muchos que se trataba de uno de ellos, aunque sus presupuestos estéticos, puntos de vista e inquietudes fuesen bien diferentes. El que fuera llamado (por Robert Benayoun) *"primer hijo de papá del nuevo cine francés"* parecía abocado a una sólida carrera cinematográfica sin altibajos, cómodamente instalado en la mediocridad que supuestamente habría heredado del rancio cine francés de posguerra. El tiempo iba a demostrar lo equivocado de esta premisa.

Su errática carrera en Francia, cambiando continuamente de registro con mayor o menor éxito, pronto le llevó a mudar de aires. Sentía necesidad de conocer otros mundos y, a la vez, encontrar nuevos derroteros para su cine. *"Se ve mucho mejor el mundo a través de una cámara"*, había dicho en cierta ocasión. Y eligió México, embarcándose en el costoso rodaje de **Viva María** (1965). El descomunal batacazo, tanto de público como de crítica, no le desanimó, y pocos años después, huyendo en cierto modo de su reciente divorcio y de las cruentas luchas intestinas dentro de su profesión a raíz del mayo del 68, emprendió una peregrinación catártica a la India, donde rodaría (en 16 mm.) más de cuarenta horas de material, de las que saldría el documental **Calcuta** (1969) y la serie televisiva **L'Inde fantôme: refléxion sur un voyage** (1969).

Tardaría bastante en volver a dedidirse a saltar el charco. Pero esta vez el lugar elegido sería la Meca del cine. No era de extrañar. Aunque no procedía del mundo de la crítica,

como Godard, Truffaut o Chabrol, que iniciaron la rehabilitación y nueva valoración del cine americano, sus años de aprendizaje en el IDHEC sin duda debieron marcarle en ese sentido como a toda su generación. Si añadimos a eso su profundo conocimiento de la lengua inglesa y de la cultura anglosajona y su incontenible pasión por el *jazz*, debemos admitir que tenía razones más que suficientes para embarcarse en la aventura. Hollywood, por su parte, le abría gustosa sus puertas gracias al éxito internacional de **El soplo al corazón** (1971). Era el momento propicio.

Malle planeó cuidadosamente su debut americano. Sus principales obsesiones se dan cita en **La pequeña** (1978): la necesidad de rodearse de mujeres adictas e inteligentes durante el rodaje, la predilección por mostrar su visión del mundo a través de la mirada inocente de un niño, el tratamiento frío y desinhibido de ciertos temas escabrosos proclives al escándalo, y finalmente la presencia activa del *jazz* en las bandas sonoras de sus películas.

La proverbial preocupación de Malle por sus dialoguistas (a poder ser, mujeres) en este caso fue mucho mayor ya que estaba manejando una lengua que no era la propia. Polly Platt, recién divorciada de Peter Bogdanovich, con el que había colaborado como directora artística en todas sus películas hasta **Luna de papel** (*Paper Moon*, 1973), se encargó de escribir a medias con él el guión, que por otra parte estaba basado en una historia de ella. Otra mujer fundamental en aquel rodaje fue Susan Sarandon. Como antaño ocurriera con Jeanne Moreau, el director no sólo se enamoró de su protagonista, sino que logró consagrarla como estrella después de una anodina carrera que parecía no arrancar nunca. Si a la actriz parisina la descubrió casualmente (con casi treinta años y más de veinte películas a sus espaldas) en su interpretación teatral de *La gata sobre el tejado de cinc caliente*, a la neoyorquina le seguía ya la pista desde su corto pero prometedor papel en **Primera plana** (*The Front Page*; Billy Wilder, 1974), y su más larga y lucida aparición en **The Rocky Horror Picture Show** (*The Rocky Horror Picture Show*; Jim Sherman, 1975). Sería el primer gran papel de Susan Sarandon, con 32 años cumplidos, y el comienzo de un idilio con el director francés que duraría tres años y daría otra gran película.

Varios motivos confluyen en **La pequeña**, aunque siempre girando alrededor del *leitmotiv* favorito de su director: todo se ve a través de la fría mirada de Violet (Brooke Shields), una espabilada y caprichosa niña de doce años que vive con su madre soltera (Sarandon) en un típico burdel de la época (casi tan suntuoso como el célebre Mahogany Hall, regentado por la famosa Lulu White, la llamada "Reina del *Demi-Monde*", que fue el último en caer víctima de la piqueta). Un tema delicado y polémico que Malle trató con exquisito tacto, soslayando cualquier conato de sordidez u obscenidad. Por un lado, la evocación nostálgica de la incesante actividad musical desarrollada en Nueva Orleans a principios de siglo (de la que surgiría el *jazz*), amparada sobre todo en los numerosos tugurios que proliferaron junto a los lujosos prostíbulos desde que la prostitución fue confinada (a partir de 1897) al barrio de Storyville, "el distrito" para sus habitantes, junto al señorial barrio francés; o su contrapartida: el fanatismo religioso y la intransigencia que, en nombre de la respetabilidad burguesa, y como anticipo de la aciaga "ley seca" de 1919, provocó la clausura del barrio en 1917, contribuyendo con ello a la diseminación del *jazz* al verse obligados los músicos a emigrar a otra parte. Por el otro, las relaciones maternofiliales en un contexto tan heterodoxo y problemático, la explotación sistemática de las prostitutas que comienza aun antes de perder su virginidad (la *"joya más delicada que puedo ofrecer"* que, a su debido tiempo, la casa subastará entre sus mejores clientes en premio a su fidelidad), el voyeurismo (convertido más tarde en lolitismo) representado por un romántico fotógrafo que gusta de captar a las prostitutas en sus ratos de ocio, personaje real que alcanzó efímera notoriedad por su frecuentación de aquellos antros y su plamación de aquel ambiente en imágenes sepias (interpretado por un Keith Carradine de cuya extremada inexpresividad el director logró sacar excelente partido), o el sueño asociado a la juventud y/o a la transgresión, como parece recalcar machaconamente la banda sonora al repetir varias veces la conocida balada "Beautiful Dreamer", que Stephen Foster escribió para **Los hermanos Marx en el Oeste** (*Go West*; Edward Buzzell, 1940).

Ayudado por la maestría del operador sueco Sven Nykvist y un ajustado reparto en el que destacan Frances Faye (la viciosa y autoritaria *madame* que se desayuna con absenta y de cuya boca salen las réplicas más ingeniosas de la película), el portorriqueño Antonio Fargas (el pianista del burdel, cariñosa evocación del legendario y pintoresco músico criollo

Jelly Roll Morton, que se consideraba a sí mismo el "creador del *jazz*", a quien Malle muestra su gratitud en los títulos de crédito, aparte de utilizar con profusión su vibrante música), además de la veterana Barbara Steele y la novel Diana Scarwid (espléndidas como Josephine y Frieda, dos colegas de la protagonista), Malle atina en su nostálgica visión de un mundo cerrado en trance de desaparición. Y al final se permite una de las pocas salidas a exteriores del film: la improvisada e idílica excursión campestre, poco antes de disolverse definitivamente el grupo de prostitutas tras la boda del fotógrafo con Violet, que recuerda a otra similar de Ophüls en **Le Plaisir** (1952) (episodio "La Maison Tellier").

Unido sentimentalmente a Susan Sarandon, tras el éxito de **La pequeña** Malle decidió quedarse en Hollywood. Pero no fue nada fácil encontrar un guión que le interesase. Tras descartar una adaptación de *Victory*, de Conrad, una serie de casualidades le pusieron al frente del rodaje de **Atlantic City U.S.A.** (1980), sin duda su mejor película americana y uno de los mayores logros de su carrera. Rodada con dinero canadiense, Malle tuvo que rodarla a toda prisa por motivos fiscales. Esta vez eligió una ciudad de la Costa Este, Atlantic City, la playa de Nueva Jersey, uno de los principales centros turísticos de principios de siglo ("los pulmones de Filadelfia"), luego lugar predilecto de los bajos fondos en los años veinte, y que, tras la pasajera racha de prosperidad durante la Segunda Guerra Mundial, estaba sumida en el olvido hasta que la legalización del juego en 1978 volvió a sacarla a flote.

Para su retrato de la llamada "Las Vegas de la Costa Este", Malle encontró al guionista idóneo: el dramaturgo neoyorquino John Guare (a quien conoció a través de Sarandon), que ya había probado fortuna con el cine escribiendo **Juventud sin esperanza** (*Taking Off*; Milos Forman, 1970). Del guión original, Guare sólo utilizó la escena inicial en que un hombre maduro observa desde su ventana a una mujer joven y bonita que, frente a un espejo, se frota el cuerpo con limones. De ahí surgió toda la historia, centrada en un superviviente de la época dorada del gangsterismo, que malvive como modesto corredor de apuestas ilegales y chico de los recados de una antigua reina de la belleza, viuda del que fuera su jefe (le pasea el perro y le hace las compras, pues está inválida), y de pronto se ve envuelto en una oscura trama de drogas y asesinatos. La idea de ambientarla en Atlantic City se le ocurrió a Guare, que había pasado su infancia en esta ciudad costera, entonces fantasmal y ahora renacida. Ello dio pie al personaje interpretado por Sarandon: Sally, una joven estudiante de crupier que sueña con ser la primera jefa de mesa del Casino de Montecarlo, por lo que aprende francés a todas horas en su radiocasete (cuando no está escuchando ópera), y se paga sus estudios despachando ostras en un restaurante barato (de ahí los limones, para quitarse el *"olor a arenque podrido"*).

A diferencia de la anterior, en esta película Malle parece alejarse de su temática y preocupaciones habituales. Pero no es más que una falsa impresión. El personaje central, Lou Paschall (interpretado por un Burt Lancaster como en sus mejores tiempos), tiene bastante que ver con otros de anteriores películas suyas: es un fracasado que vive en el pasado. Este ex-guardaespaldas de segunda fila, cobardón y presumido (le apodan "Pavo Real" y aprovecha cualquier coyuntura para merecerlo), recuperará su autoestima haciendo de intermediario en un asunto de drogas y salvando heróicamente la vida de su joven enamorada. Lo que empieza como un drama de perdedores, pronto se convierte en un nostálgico y ácido pastiche de cine negro, trufado de diálogos memorables y personajes tan patéticos como la mencionada "protegida" de Lou (espléndida Kate Reid), la hermana *hippy* con cara de niña avejentada y experta en masajes (Hollis MacLaren), el antiguo marido de Sally (el canadiense Robert Joy), un "camello" de poca monta que

Atlantic City U.S.A.

desencadena toda la trama a partir de su casual robo de un envío de cocaína de la mafia, o el crupier profesional incorporado por Michel Piccoli, que da clases a Sally e intenta aprovecharse de ello. El resultado fue un gran éxito de taquilla y un excelente refrendo crítico: ganó el León de Oro en el Festival de Venecia, el premio de la crítica americana a la mejor película y cinco nominaciones para el Oscar (mejor película, director, guión y principales intérpretes), aunque no obtuviese ninguno.

La carrera americana de Malle parecía encauzada y decidió quedarse. Aunque había terminado su relación con Susan Sarandon, poco después contrajo matrimonio con otra actriz, Candice Bergen. Pero sus discrepancias con las *majors* pronto le alejaron de Hollywood. Su siguiente proyecto, **Mi cena con André** (1981), fue todo un salto sin red, un arriesgado experimento de *cinéma-vérité* que demostró una vez más su versatilidad, ingenio y espíritu proteico. Su afición por el teatro, fomentada por su amistad con Guare, se había visto reforzada al conocer a Wallace Shawn, un joven dramaturgo metido a actor de carácter a partir de **Empieza el espectáculo** (*All That Jazz*; Bob Fosse, 1979) y **Manhattan** (*Manhattan*; Woody Allen, 1979). Se conocieron durante el rodaje de **Comenzar de nuevo** (*Starting Over*; Alan J. Pakula, 1979), que interpretaba Candice Bergen, e inmediatamente congeniaron. Le dio un pequeño papel en **Atlantic City U.S.A.** (el camarero del lujoso restaurante francés donde Lou lleva a cenar a Sally) y desde entonces no dejó de contar con él. A Shawn se le ocurrió la idea de esta película: una larga conversación entre un joven

Mi cena con André

dramaturgo (Shawn) y un maduro director de teatro vanguardista (André Gregory) durante una cena en un elegante restaurante de Nueva York. Shawn grabó en vídeo muchas horas de conversación con Gregory antes de atreverse a presentar el proyecto a Malle, que inmediatamente lo hizo suyo. En seguida comenzaron los agotadores ensayos e incluso antes del rodaje dieron una representación en el teatro Royal Court de Londres.

Parecía un disparate reunir a dos personajes no demasiado conocidos ni carismáticos para que se interpretasen a sí mismos tratando de explicar sus antagónicos puntos de vista sobre casi todo. Pero a Malle le interesaba mucho esa austera vuelta de tuerca sobre la realidad y la representación y logró sacar excelente partido de ambos actores, que curiosamente funcionan muy bien como personajes, a lo que ayuda el ¿buscado? contraste entre ambos. La figura angelical pero bastante acomodaticia del retaco y algo zafio Shawn frente al adusto talante filosófico del espigado y apuesto Gregory. O como los definió el propio Malle: *"un intelectual sardónico y astuto (...) y un brillante hombre de teatro, unas veces encantador Svengali y otras una atormentada figura de Dostoievski lanzada a una extraña odisea espiritual"*. La larguísima conversación es en realidad un largo monólogo de Gregory al que Shawn asiente sin apenas meter baza, sobre todo en la primera parte, antes de que le llegue el turno de refutar las extrañas teorías resultantes de las *tall stories* que aquél le cuenta, mostrándose entonces más interesado por los placeres sencillos (una taza de café sin cucaracha dentro, una manta eléctrica, leer las memorias de Charlton Heston...) que por las exquisitas divagaciones metafísicas (el fin de la humanidad, la fatuidad del arte, el vuelo astral...) del director teatral, en quien Guarner vio un *"un Don Quijote a la busca de verdades esquivas"*. Dos únicas escenas en exteriores prolongan y apostillan la película: en la primera la cámara sigue en *travelling* a Shawn yendo del metro al restaurante; luego en movimiento inverso recoge la salida de éste y su posterior cogida de un taxi. ¿Desahogo o distanciamiento? Irritante para algunos, genial para otros, se trataba sin duda de una experiencia sorprendente y singular, idónea para volver a sacar a colación lo que siempre se le ha achacado: su frialdad, su reserva, sus ejercicios de estilo.

Lo cierto es que al regresar a

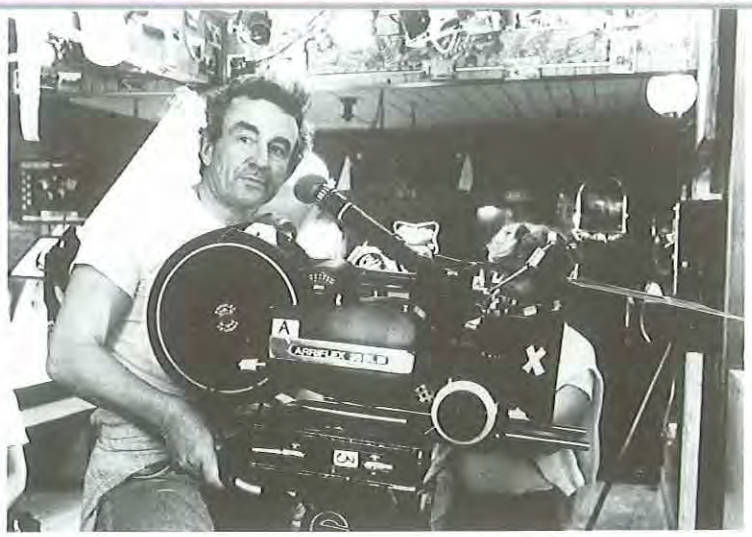
Crackers

Hollywood sus dificultades con la industria aumentaron (lo que le llevó a dirigir una función teatral de Guare) y, tras malograrse un proyecto por el fallecimiento de John Belushi, aceptó hacer **Crakers** (1983), un *remake* de la célebre **Rufufú** (*Il soliti ignoti*, 1958), de Monicelli. Para este nuevo intento de asentarse en la industria americana, Malle recurrió a un género como la comedia que no podía decirse precisamente que fuera su fuerte. Pero sus problemas fueron otros. Pese a contar con un buen plantel de actores (el canadiense Donald Sutherland, el veterano secundario Jack Warden, el insoslayable Wallace Shawn y un casi principiante Sean Penn), Malle no pudo cambiar ni una coma del guión ni fue capaz de imponer sus pretensiones de autor, perdiendo el control sobre el producto final. En su lugar, acentuó el tono de farsa del material original y echó el resto en la ambientación del miserable barrio de San Francisco por donde deambula la pandilla de desocupados que un poco casualmente se convierten en improvisados y chapuceros rateros. Casi toda la acción transcurre muy cerca o en el interior de una casa de empeño, regentada por el sinvergüenza que interpreta Warden, en la que los "chiflados" ladronzuelos intentan dar un pequeño golpe en el que el riesgo es mucho mayor que el botín. El tono general de divertimento a ultranza que preside en todo momento la película (cuyos personajes no tienen ni de lejos la riqueza tipológica del original italiano) no logró evitar el fracaso en taquilla ni un considerable varapalo de la crítica.

Desengañado de los grandes estudios, el director francés retornó a su pasado de documentalista, mezclando realidad y ficción en una historia de tintes dramáticos que denuncia un hecho real acaecido en Texas pocos años antes. Ambientada en una pequeña comunidad de pescadores en Galveston Bay, **Alamo Bay (La bahía del odio)** (1985) cuenta el conflicto desencadenado a la llegada a esas costas de un numeroso grupo de refugiados vietnamitas, que tratan de integrarse en su nuevo país de adopción y se encuentran con la intransigencia de los pescadores nativos, que se niegan a repartir con ellos su cada vez más exigua pesca. Sin renunciar a su parte documental sobre la pesca de arrastre, que debió recordarle sus inicios junto a Cousteau, la película plantea sin ambages un conflicto de intereses o más bien un dilema político y ético (*"si los vietnamitas vienen ahora a quitarnos el pan de la boca, ¿para qué hemos combatido?"*). Malle y su guionista Alice Arlen -responsable un año antes de **Silkwood** (*Karen Silkwood*; Mike Nichols, 1983)- arremeten contra la falacia del sueño americano, pero su visión peca de tendenciosa y sesgada: mientras los inmigrantes orientales son bondadosos, solidarios y pacíficos, los "cogotes colorados" (clase baja rural sureña) son reaccionarios, intolerantes y brutales. Para poner más énfasis en el enfrentamiento, el director contrapone ambas posturas en sus dos protagonistas. El amor que el pescador de crustáceos interpretado por Ed Harris siente por la hija (Amy Madigan, su esposa en la vida real) del dueño de la factoría que contrata a los vietnamitas (Donald Moffat) no le impide organizar y ser prácticamente el jefe de la versión local del Ku-Klux-Klan, que trata de intimidar a los asiáticos y expulsarlos de su territorio de pesca.

Aunque el nuevo fracaso comercial parecía cerrarle definitivamente las puertas de Hollywood, Malle no se resignó a abandonar el cine americano y se abonó a las producciones independientes. Liberado de las servidumbres de la ficción, el director se volcó en sendos documentales, **God's Country** (1985) y **And the Pursuit of Happiness** (1986), en un vano intento por desentrañar las dificultades de integración en ese vasto país de las diferentes etnias (nicaragüenses, rusos, coreanos, pakistaníes) que periódicamente afluyen de todas partes del mundo. Pero su escasa repercusión le indujo a regresar a Francia, donde triunfó de nuevo con **Adiós, muchachos** (1987). Todo parecía indicar que nunca regresaría a ultramar, aunque no le faltaran las ocasiones (una serie televisiva que iba a llamar-

se "La América de Louis Malle" y un guión de Guare para rodar en Europa con actores americanos). Pero el francés tardaría en volver, sobre todo porque su siguiente proyecto se demoró en demasía, convirtiéndose finalmente en su despedida definitiva del cine, su testamento como cineasta, ya que moriría poco después.



Louis Malle. Rodaje de Alamo Bay (La bahía del odio)

Con **Vania en la calle 42** (1994) Malle se encontró una vez más con André Gregory. Todo empezó a finales de 1991, cuando Gregory invitó a un grupo de amigos a una peculiar representación privada de *Tío Vania* en el Victory Theatre. Los actores iban con traje de calle y el público se sentó en el escenario y debía trasladar sus propias sillas a otras partes del teatro según se sucedían los diferentes actos. La experiencia se repitió varias veces y Malle pudo asistir a una de estas sesiones informales: quedó deslumbrado. Al año siguiente se interrumpieron al morir una de las actrices, pero la función fue retomada en 1993, y fue entonces cuando Wallace Shawn, que interpretaba a Vania, le sugirió a Malle que la rodase. David Mamet, autor de la adaptación teatral, fue también el responsable del ajustado guión. El rodaje, que duró dos semanas, tuvo que hacerse en otro teatro, también en pleno Broadway, el famoso New Amsterdam (que fuera escenario de las célebres *Ziegfeld Follies*), cuyo estado ruinoso era un valor añadido que no fue desaprovechado.

La película está estructurada, a la manera de una de esas improvisadas e intermitentes sesiones, como un ensayo dirigido por Gregory (haciendo de él mismo), sin decorado ni atrezzo, sin más público que el propio director escénico y los actores que no actúan en ese momento, todos ellos vestidos con ropa de calle. Desde el principio cuando llegan al teatro, charlando de sus cosas, los actores van pasando sucesivamente de espectadores a personajes del drama de Chejov, con la misma naturalidad que en un rodaje, al decir el director: *"¡acción!"*, interrumpen sus charlas con el vecino y se ponen a actuar frente a la cámara. Tal yuxtaposición de experimentos (el escueto montaje teatral a palo seco de Gregory y el elaborado documental sobre el mismo), por artificiosa que sea, confiere al producto resultante una nitidez y precisión que, lejos del apolillado debate sobre teatro filmado, remite más bien a las atrevidas innovaciones de lenguaje de una de sus películas más vanguardistas, **Zazie en el metro** (1959). Con la diferencia de que en **Vania en la calle 42** no existen los balbuceos de antaño, Malle sabe lo que quiere y cómo lo quiere: un monumento al intrigante poder evocador de las imágenes para restituir y dar nueva vida a un texto literario de otra época, sin alterarlo para nada. Pese a la indumentaria actual de los actores y su ausencia de engolamiento, la obra de Chejov se conserva en toda su integridad y complejidad, suprimida en gran medida su posible solemnidad por las continuas interrupciones y cambios de identidad de los personajes. Excelente broche final para una carrera no demasiado brillante ni exitosa pero marcada por una incesante búsqueda formal y un inconformismo no siempre recompensado como es debido.

God's Country

Adiós, muchachos

Renacimiento con final abierto

Ricardo Aldarondo

Se puede ver la última etapa de la carrera de Louis Malle como un punto y aparte que viene a reiniciar su cine para retomar de otro modo algunas de sus constantes, con el poso de todo lo aprendido, hasta dejar una puerta abierta con **Vania en la calle 42** (1994), que viene a ser el final perfecto para alguien que basó su cine en imponerse en cada ocasión un reto distinto al anterior. En las cuatro películas que realizó a partir de su regreso a Francia tras el documental **And the Pursuit of Hapiness** (1986) se encuentran algunas de las pistas habituales en su cine. Persiste la voluntad del cambio constante de estilo: las cuatro son muy distintas, y el hecho de que tras una película tan reconocida internacionalmente como **Adiós, muchachos** (1987) hiciera algo tan poco acomodado y escasamente vendible como **Milou en mayo** (1989), indica que seguía sin tenerle miedo al salto al vacío; con el acercamiento a terrenos más comerciales de **Herida** (1992) y la posterior apuesta por la austeridad extrema de **Vania en la calle 42** se resumía en esa última etapa su ya demostrada huida del encasillamiento. Asoman también los referentes históricos habituales en su cine en **Adiós, muchachos** y **Milou en mayo**, cargadas asimismo de referencias a la infancia ya presentes en las miradas de **Zazie en el metro** (1959), **El soplo al corazón** (1971) o **Lacombe Lucien** (1974), y de un carácter autobiográfico que fortalece el reencuentro con su país tras la etapa americana. En **Herida** (que le llevó a rodar en Londres, en una producción franco-británica) recuperaba otra variante para su colección de "amores más allá de lo establecido" y para la fatalidad que recorría **Fuego fatuo** (1963). Y con **Vania en la calle 42** (un regreso a Estados Unidos) colaboraba de nuevo con André Gregory y Wallace Shawn, como en **Mi cena con André** (1981), para otro ejercicio de autolimitación de medios y moviéndose en la fron-

tera del teatro y el cine. No es que Louis Malle se dedicara a repetir o reutilizar lo conseguido en etapas anteriores: al contrario, su capacidad de sorprender seguía intacta, y de hecho esas cuatro últimas películas forman uno de los momentos más sólidos de su carrera. Pero de algún modo se reafirmaba en algunas de las constantes con que había dotado a su cine, y que enriquecían su irrenunciable tendencia a ser infiel, en estilo, a sí mismo.

*"**Adiós, muchachos** está inspirada en el recuerdo más dramático de mi infancia: en 1944 tenía yo once años y estaba interno en un colegio católico cerca de Fontainebleu. Había un compañero de curso recién llegado que me intrigaba mucho porque era distinto, retraído. Empecé a conocerlo, a apreciarlo; pero una mañana nuestro pequeño universo se derrumbó. Los hechos de aquella mañana están quizás en la raíz misma de mi vocación cinematográfica, de mis lealtades y de mis puntos de referencia vitales. A partir de ellos quise hacer mi primera película; pero no acabé de decidirme, preferí esperar. Fundamentalmente por miedo a estropearlo. Temía no saber ser fiel a mi infancia, que me perturbó y que contribuyó decisivamente a hacerme como soy. Si no hubiese ocurrido aquel drama, no estoy seguro de que yo hubiese llegado a hacer cine. Aquello me chocó hasta tal punto que comencé a mirar el mundo de otra forma. Lo que empezó siendo una rebelión se convirtió en exploración constante"* (1).

Pese a que Malle se sintió solo y casi abocado al fracaso durante el rodaje, **Adiós, muchachos** se convirtió en la película de su recuperación. Llegaron el reconocimiento unánime y los premios. Conmovió y convenció. Pero esta película (y ninguna de las suyas) no puede verse como un compendio de su cine o un resumen de sus motivaciones, pese a las declaraciones del autor: falta precisamente el riesgo que ha alimentado tantos de sus cambios, y también la emotividad que alcanzaba, por ejemplo, **El soplo al corazón**, más reveladora en las relaciones de amistad y familiares. Hay algo de mecánico en el modo de encadenar los acontecimientos que tanto impresionaron al autor, que se mantiene quizás con excesivo pudor al margen de cualquier acento sentimental, aunque siempre con un relato fluido y efectivo. Pero encuentra una virtud importante en ese estilo: la última escena, la fugaz despedida, reinventa la importancia de todo lo que se ha contado hasta entonces y que nunca parecía encontrar la necesaria intensidad. Son dos planos que resumen la importancia de una ruptura imprevista y que retrotraen a los noventa minutos precedentes, para otorgarles su verdadera importancia, como desde entonces ocurrió repetida e íntimamente en la memoria de Malle, precisamente en el momento en que el autor se identifica con una voz en *off* y aflora definitivamente el carácter autobiográfico.

Esa despedida es el resultado de la ocupación alemana en la Francia de 1944 y de la amistad que se crea entre un chico procedente de una familia burguesa, Julien Quentin (automáticamente identificado con el propio Malle), y su compañero de clase, el callado y taciturno Bonnet, un judío protegido por las paredes de un colegio católico. La amistad está bien construida en términos de rivalidad y afecto: enfrentando la curiosidad y la precaución, lo que comparten y lo que les separa. Esto queda bien expresado cuando la, por todos deseada, profesora de piano está enseñando una melodía a Quentin, que éste reproduce con dificultad. Manteniendo el mismo plano, entra Bonnet y le sustituye, tocando mucho mejor la canción. Ya desde fuera, a través de la ventana, Quentin observa la escena, un mundo compartido y al mismo tiempo ajeno.

Adiós, muchachos es también el aprendizaje forzoso del deseo, la generosidad, la delación, la mentira y la injusticia, pero Malle no enfatiza esos sentimientos, deja que afloren con naturalidad alrededor de un adolescente aún incapaz de asimilar todo lo que está pasando. El absurdo de un mundo adulto dotado para corromper a través del desprecio está presente en el personaje de Jo-

Adiós, muchachos

Milou en mayo

seph, el criado sin esperanzas que finalmente sucumbirá, como Lacombe Lucien, a la tentación de pasarse al otro bando. La sinceridad en la exposición de los hechos (ficticios muchos de ellos, aunque inspirados en la memoria "evolutiva" de Malle) y la credibilidad que emana de la película, a pesar de cierta frialdad en su mecanismo, revelan a un director prudente y respetuoso con las personas a las que homenajea y con un público habitualmente manejado sentimentalmente en este tipo de dramas adolescentes.

Milou en mayo suele tratarse como un divertimento entre dos obras más densas y consistentes, un retrato irónico y despreocupado de una familia reunida en su finca campestre con el referente de mayo del 68 actuando sobre sus vidas, que no tendría la consistencia de otras miradas de Malle a la familia y a la sociedad en que está insertada. Precisamente **Milou en mayo** se desdibuja cuando quiere ir más allá de las costumbres, las manías y las obsesiones de ese clan comandado por el soñador Milou (un espléndido Michel Piccoli) y reunido alrededor de la muerte súbita de la abuela, y pretende absorber la convulsión social del momento en la célula familiar para liberarla de sus convenciones. La casa mantenida durante décadas y que representa la *"infancia a la que no estoy dispuesto a renunciar"* de Milou, es el caballo de batalla de dos formas radicalmente diferentes de ver la vida: la de Milou, apegado a sus raíces, a la naturaleza, a los sentimientos espontáneos y al despego de lo material (no le importa que se lleven los muebles con tal de que le dejen su casa, su colchón y su bicicleta), y la de su hija Camille (Miou-Miou), materialista, práctica e impertinentemente ordenada, que acaba sufriendo una crisis, víctima de su propia frialdad. Junto a Milou se sitúan la cuñada, la criada o la niña, caracteres naturales, intuitivos y curiosos, sin la dependencia social y materialista del lado más afectado y obsesivo del clan, comandado por la burguesa Camille. En esos enfrentamientos entre caracteres, siempre presididos por la irónica presencia del cadaver de la madre, está lo más disfrutable de **Milou en mayo**: las situaciones se engarzan con fluidez y Malle controla una arriesgada mezcla de comedia, drama subterráneo y romanticismo. Pero al realizador le interesa una vez más el contexto social e histórico de sus personajes, y el espíritu revolucionario y liberador de mayo del 68, transmitido por la radio o por las noticias que traen personajes exteriores a la casa, se contagia a la familia. El primer resultado es una escena gratificante, el almuerzo sobre la hierba que remite a Jean Renoir, una celebración de la naturaleza, la sensualidad y la desinhibición que representa un intento de crear un círculo de felicidad, si no duradero, sí desprovisto de imposiciones y reglas. Luego Malle va más allá y, para mostrar su escepticismo hacia un intento de cambiarlo todo para que todo siguiera igual, somete a sus

personajes a un itinerario campestre que simboliza el intento de una sociedad nueva y diluye considerablemente la fuerza que en momentos quizá aislados, pero numerosos, alcanza la película.

Cierto humor negro alrededor del cadáver de la madre (la huelga impide enterrarla; casi la tienen que llevar en un camión de tomates; la cadeneta que la familia forma en un momento de euforia cantarina pasa a su lado; la niña le dice que cierre la boca, que le va a entrar tierra), así como el roce con el absurdo de las actitudes burguesas, bien podrían ser el reflejo de la participación de Jean-Claude Carrière en el guión, una aportación "buñueliana" que subyace en varios momentos del film. Una vez más la música tiene un papel especial, y si en **Lacombe Lucien** sonaba Django Reinhardt, aquí es su habitual compañero, el violinista Stephane Grappelli, el que corona la farsa a ritmo de *ragtime*.

Louis Malle siguió con bastante fidelidad la novela en que está basada **Herida**, aunque extractando y reconvirtiendo ciertos aspectos a su conveniencia, para centrarse con más precisión en el núcleo del drama: la tragedia provocada por las relaciones amorosas de un considerado político con la

Herida

novia de su hijo. La novela de Josephine Hart, que tuvo como título español *Herida (Destrucción)*, ostentaba en el original un *Damage* que más bien se traduciría como "daño": entre un título y otro completan el círculo fatal que rodea al enigmático personaje de Anna, una mujer con una inconcreta capacidad para provocar pasiones instantáneas y una dependencia que sólo puede romper la tragedia. Ella misma expresa la clave de su inaprensible personalidad, al revelar el trauma que supuso la muerte de su hermano: *"la gente herida es peligrosa, porque sabe que puede sobrevivir"*.

En la novela Josephine Hart ya plantea la relación entre el acomodado ministro Stephen y la novia de su hijo, Anna, como un doble juego de vida y muerte. Al narrar su propia historia, el político explica cómo ha vivido "muerto" hasta el momento de conocer a Anna: una vida tan perfecta como insípida en la que el matrimonio con una agradable e inteligente mujer, dos hijos estupendos y una carrera inmejorable, se han sucedido sin esfuerzo, sin pasión ni lucha; como si vinieran dados. Él también es así: frío, cortés, metódico y cumplidor; inerte. El poder y el desgarro de la historia están ahí: el descubrimiento de Anna es la vida desconocida, nunca saboreada, el renacimiento instantáneo, pero abocado a la destrucción. Y la clave está en hacer válida la premisa de que un hombre así se pueda enamorar, y entablar una dependencia enfermiza por encima de todas sus convenciones, a través de una simple mirada y unas palabras. Louis Malle, a través del guión de David Hare, resuelve el problema con precisión: en la recepción la figura de Anna (Juliette Binoche) se distingue entre los invitados; se acerca a Stephen (Jeremy Irons) y se presenta como la novia de su hijo; un cruce de miradas basta. Cuando en la siguiente secuencia Anna visita la casa familiar de su novio y saluda con un apretón de manos a Stephen, otra mirada indica que no va a revelar ante los demás que ya le conoce, y que

Herida

está consolidada una relación que va más allá de la seducción ocasional, y que está exenta de romanticismo. El primer encuentro sexual, casi sin palabras, con Anna entregada con los brazos en cruz para un éxtasis fugaz y desenfrenado, corona una dependencia irracional. A partir de ahí su sentido del amor se convierte en algo retorcido y urgente. Anna es capaz de entregarse a una doble vida: esclava voluntaria del padre y pareja cómoda (porque no le pide explicaciones) del hijo.

La furia de esa pasión no ayudó a la película: Louis Malle recuperó su fama de provocador a través de un erotismo descarnado, y parte del público que consiguió la película con esa publicidad quedó desconcertado. La variante de "padre que tiene por amante a la novia de su hijo" enlaza con las transgresiones sexuales tan queridas por Louis Malle en **Les Amants** (1958), **El soplo al corazón** o **La pequeña** (1978). Pero el estilo de Malle es contenido, preciso y dedicado a plasmar sin artificios ese camino de la destrucción. Hace suya la historia reconvirtiendo algunos personajes (el padre y el padrastro de Anna se integran para la película en los roles de la madre y el amigo Peter; la hija del político y su novio pierden protagonismo), y los sentimientos quedan expresados sin necesidad de pasar a primer plano: la imagen del matrimonio hablando distanciadamente mientras vemos a Ingrid desmaquillándose ante el espejo y el modo en que Stephen le agarra de la mano revelan un respeto mutuo que no va más allá de la conveniencia mutua de unas vidas construidas sobre un patrón casi infalible. La aparente distancia de la mirada de Malle, con esas secuencias iniciales terminadas en rápidos fundidos en negro que parecen dejar la acción en suspenso, no se convierte en fría disección de un proceso, sino que va desnudando la terrible fatalidad con esa mirada directa y desprovista de énfasis que ya hacía de **Fuego fatuo** un sobrecogedor relato de la destrucción personal, esta vez apoyado en una partitura impecable y respetuosa con la tragedia como la de Zbigniew Preisner. La película tiene el aspecto frío y equilibrado de sus protagonistas, pero va desvelando un melodrama de enorme intensidad que así hace creíble y aún más impactante el enfrentamiento final de Stephen y su mujer, donde el dolor y la culpa resultan demoledores para ella, pero confirman la capacidad de supervivencia, ya herido, de él.

Vania en la calle 42

Unos personajes acostumbrados a no expresar abiertamente sus emociones sólo podrían funcionar con un reparto tan ajustado como el elegido por Malle, con un Jeremy Irons alcanzando el cenit de su distinción externa y tormento interno, y una Juliette Binoche que transmite simplemente con su presencia (y con la intensidad de su pelo negro y su marcado peinado *a lo garçon*) todo el enigma demoledor que se esconde en su interior.

Al abordar su versión de *Tío Vania*, Louis Malle se muestra respetuoso con la obra original, para intervenir directamente en el punto de vista y caminar por la espinosa frontera entre el teatro y el cine, manteniendo la esencia de ambos, sin traicionarlos. En realidad Malle es en **Vania en la calle 42** el último eslabón que incluye al propio Anton Chejov, autor de la obra teatral, a David Mamet, adaptador de la obra y en sí mismo creador itinerante entre el teatro y el cine y a André Gregory, director del montaje teatral presentado en un teatro de Nueva York, el Victory Theatre, y del cual, tras numerosas y peculiares representaciones, el realizador francés quiso dejar constancia a través del cine, en una filmación que se llevó a cabo en el teatro New Amsterdam. La originalidad de Gregory estaba en el acercamiento del público a la obra: en un teatro desvencijado invitaba a un grupo de treinta personas (primero amigos, luego público en general) a asistir a un pase de la obra mientras él les guiaba en cada uno de los actos a un lugar distinto del teatro, donde se desarrollaba la acción. *"Desde el principio el público se convirtió en una cámara en primer plano. Debido a las características intrínsecas de la producción,*

parecía más una película que una obra teatral" (2). Ésa es la insólita experiencia que Wallace Shawn y André Gregory quisieron que Louis Malle dejara impresa en celuloide. En ese trasvase de la obra a través de Mamet, Gregory y Malle, el texto permanece casi intacto, con variantes en las frases que lo hacen más contemporáneo, pero sin eliminar o añadir ningún pasaje. Lo que se mueve es el punto de vista, la relación del público con los personajes, y de éstos entre sí, y ahí es donde el cineasta deja su huella: es su mirada, la que él nos otorga como espectadores de cine y no de escena, la que supera la posibilidad del simple teatro filmado.

La música del notable saxofonista de *jazz* Joshua Redman, variantes sobre su tema "Chill" mientras la cámara recorre la calle 42, posibilita el entorno actual que se quiere extraer de la obra sin modificar su texto, ni añadir elementos forzados a la puesta en escena. En realidad vamos a asistir a un ensayo ofrecido de un tirón, con ropas de calle y sin más decorados que unas mesas y unas sillas. Se escuchan algunos comentarios de los actores al llegar, y la obra se funde con la realidad a través de Wallace Shawn actor, que al decir que esa noche ha dormido mal y tumbarse ya está introduciendo sutilmente al tío Vania y su entorno familiar y existencial.

Lo contemporáneo, o perdurable, de una obra que está a punto de cumplir un siglo aflora enseguida a través de la forma de integrar a los actores en el espacio escénico y el modo en que la cámara se mueve entre ellos con tanta naturalidad como cuidado en la elección de los planos y el tratamiento de los claroscuros. En realidad el tiempo de la acción se pierde. La sensación de la vida desperdiciada, el amor no correspondido, el artista siempre al borde del engaño, el sentimiento de frustración o desacierto, la preocupación ecológica, la incapacidad para que la rebelión espontánea signifique un cambio real..., todo el entramado humano que reposa en la obra de Chejov adquiere el grado de atemporalidad en manos de Malle y una galería de actores convincentes desde el primer instante. La apuesta, independientemente de que su capacidad de sorprender o arrebatar esté limitada por las propias reglas del proyecto, es intachable. Y **Vania** tiene, curiosamente, bastantes puntos de contacto con **Milou en mayo**: un hombre con rasgos de inmadurez atado a su medio rural que está a punto de sucumbir cuando algún familiar quiere vender la casa, una sobrina huérfana que sufre por un amor no correspondido y un proceso de replanteamiento e inevitable apego a las raíces unen ambos filmes, frutos de quien no quiso atarse a vocaciones limitadas, pero dejó suficientes pistas de un mundo propio vivo y arrebatador.

Vania en la calle 42

NOTAS

1. *Louis Malle por Louis Malle*. Semana de Cine de Valladolid. 1987. Página 149.

2. Del *pressbook* de **Vania en la calle 42**. Madrid. 1994.

Ascensor para el cadalso

Filmografía

Alicia Potes y Dolores Devesa

Station 307 (1954) (corto)

Producción: Société Générale des Huiles de Pétrole B.P. (París) / Films Jacques-Yves Cousteau (París). **Guión:** Louis Malle. **Fotografía:** Louis Malle. **Música:** Jean Wiener. **Montaje:** Louis Malle. **Duración aproximada:** 18 min. Eastmancolor. **Nota:** Sobre la exploración de los fondos marinos del Golfo Pérsico.

La Fontaine de Vaucluse (1955) (corto)

Producción: Films Jacques Yves-Cousteau (París). **Dirección:** Louis Malle, Jacques Ertaud. **Fotografía:** Louis Malle. **Montaje:** Louis Malle. **Duración aproximada:** 14 min. B/N. **Nota:** Exploración submarina de los fondos de Vaucluse.

El mundo del silencio *(Le Monde du silence / Il mondo del silenzio)* (1956)

Producción: Société Filmad (París) / Film Société Jacques-Yves Cousteau (París) / Titanus (Roma). **Dirección:** Jacques-Yves Cousteau, Louis Malle. **Productora:** Viviane Blavier-Guibert. **Guión:** Jacques-Yves Cousteau. **Fotografía:** Edmond Séchan. **Fotografía submarina:** Jacques-Yves Cousteau, Louis Malle, Frédéric Dumas, Albert Falco. **Fotografía especializada:** André Laban, Claude de Strada, Armand Davso. **Música:** Yves Baudrier. **Dirección Musical:** Serge Baudo. **Montaje:** Georges Alépée. **Sonido:** Jacques Carrère. **Efectos especiales:** Noël Robert. **Duración aproximada:** 86 min. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: 6 de diciembre de 1956: Coliseum. **Premios:** Palma de Oro en Cannes 1956. Oscar de la Academia de Hollywood al mejor documental 1956.

Ascensor para el cadalso *(Ascenseur pour l'échafaud)* (1957)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París). **Productor:** Jean Thuillier. **Directora de Producción:** Irénée Leriche. **Ayudantes de Dirección:** François Leterrier, Alain Frasse. **Argumento:** según la novela homónima de Noël Calef.

Guión: Louis Malle, Roger Nimier. **Diálogos:** Roger Nimier. **Fotografía:** Henri Decaë. **Música:** Miles Davis y su quinteto. **Montaje:** Léonide Azar. **Decorados**: Rino Mondellini, Jean Mandaroux. **Sonido:** Raymond Gauguier, Claude Orhon. **Intérpretes:** Maurice Ronet *(Julien Tavernier)*, Jeanne Moreau *(Florence Carala)*, Georges Poujouly *(Louis)*, Yori Bertin *(Véronique)*, Lino Ventura *(Inspector Chérier)*, Jean Wall *(Simon Carala)*, Félix Marten *(Christian Subervie)*, Jean-Claude Brialy *(jugador de ajedrez)*. **Duración aproximada:** 92 min. Dyaliscope. B/N. **Estreno:** Barcelona: 23 de septiembre de 1966: Alexandra, Atlanta. Madrid: 26 de septiembre de 1966: Real Cinema, Torre de Madrid. **Premio:** Louis Delluc 1957.

Les Amants (1958)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París). **Dirección de Producción:** Irénée Leriche. **Ayudantes de Dirección:** Alain Cavalier, François Leterrier. **Argumento:** basado en la novela "Point de lendemain" de Dominique Vivant, Barón de Denon. **Guión:** Louis Malle, Louise de Valmorin. **Fotografía:** Henri Decaë. **Música:** Johannes Brahms (Fragmentos del primer y segundo movimientos del Sexteto de cuerda nº 1 en Si Bemol Mayor op. 18). **Dirección Musical:** Serge Baudo. **Montaje:** Léonide Azar. **Decorados:** Bernard Evein, Jacques Saulnier. **Vestuario:** Renée Pellemoine. **Sonido:** Pierre Bertrand, Roger Tavernier. **Intérpretes:** Jeanne Moreau *(Jeanne Tournier)*, Alain Cuny *(Henri Tournier)*, Jean-Marc Bory *(Bernard Dubois-Lambert)*, Judith Magre *(Maggy Thiébaut-Leroy)*, José Luis de Vilallonga *(Raúl Flores)*, Gaston Modot *(Coudret)*, Claude Mansart *(Marcelot)*, Georgette Lobbe *(Marthe)*. **Duración aproximada:** 88 min. B/N. Dyaliscope. **Premios:** Premio especial del jurado en el Festival de Venecia 1958. León de Plata compartido con "La sfida" (El desafío) de Francesco Rosi.

Zazie en el metro *(Zazie dans le metro)* (1959)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París). **Dirección de Producción:** Irénée Leriche. **Ayudantes de Dirección:** Philippe Colin, Olivier Gérard. **Argumento:** según la novela homónima de Raymond Queneau. **Guión:** Louis Malle, Jean-Paul Rappeneau. **Fotografía:** Henri Raichi. **Música:** Fiorenzo Carpi. **Montaje:** Kenout Peltier. **Decorados:** Bernard Evein. **Vestuario:** Marc Doelnitz. **Consejero artístico:** William Klein. **Sonido:** André Hervée. **Intérpretes:** Catherine Demongeot *(Zazie)*, Philippe Noiret *(tío Gabriel)*, Carla Marlier *(tía Albertina)*, Vittorio Caprioli *(Pedro Trouscaillon)*, Hubert Deschamps *(Turandot)*, Jacques Dufilho *(Gridoux)*, Annie Fratellini *(Mado)*, Yvonne Clech *(viuda Mouaque)*. **Duración aproximada:** 92 min. Eastmancolor. **Estreno:** Barcelona: 30 de abril de 1968: Savoy. Madrid: 14 de mayo de 1968: Galileo.

Vida privada *(Vie privée / Vita privata)* (1961)

Producción: Production Générale de Films (París) / Compagnie Internationale de Production et de Réalisation Artistique (París) / Compagnia Cinematografica Mondiale (Roma). **Productores:** Christine Gouze-Rénal, Jacques Bar. **Director de Producción:** Fred Surin. **Ayudantes de Dirección:** Philippe Collin, Alain Gouze, Volker Schlöndorff, Enrico Sania. **Guión:** Louis Malle, Jean-Paul Rappeneau, Jean Ferry. **Fotografía:** Henri Decaë. **Música:** Fiorenzo Carpi. "Sidonie" poema de Charles Cros, música de Jean-Max Rivière y Jean Spanos. **Montaje:** Kenout Peltier. **Decorados:** Bernard Evein. **Sonido:** William Robert Sivel. **Intérpretes:** Brigitte Bardot *(Jill)*, Marcello Mastroianni *(Fabio)*, Eleonore Hirt *(Cécile)*, Ursula Kubler *(Carla)*, Jacqueline Doyen *(Juliette)*, Gregor von Rezzori *(Gricha)*, Dirk Sanders *(Dick)*, Antoine Roblot *(Alain)*, Louis Malle *(periodista)*. **Duración aproximada:** 103 min. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: 11 de marzo de 1963: Pompeya, Palace, Gayarre, Rosales, Voz.

Vive le Tour! (1962) (corto)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París). **Productor:** Louis Malle. **Guión:** Louis Malle. **Fotografía:** Ghislain Cloquet, Jacques Ertaud, Louis Malle. **Música:** Georges Delerue. **Montaje:** Kenout Peltier, Suzanne Baron. **Sonido:** Jean Bobet. **Duración aproximada:** 18 min. 35 mm. (ampliada de 16 mm.). **Notas:** Documental que trata sobre el *Tour* de Francia de 1962. Según algunas fuentes titulado también "Twiste encore" ó "Touiste encore". Según otras, éste último sería otro documental rodado con el mismo equipo y con las mismas características, pero con 11 minutos de duración.

Fuego fatuo *(Le Feu follet / Fuoco fatuo)* (1963)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París) / Arco Film (Roma). **Productor Asociado:** Alfredo Bini. **Director de Pro-**

ducción: Alain Quefféléan. **Colaboración en Dirección:** Philippe Collin. **Ayudante de Dirección:** Volker Schlöndorff. **Argumento:** según la novela homónima de Pierre Drieu La Rochelle. **Guión:** Louis Malle. **Fotografía:** Ghislain Cloquet. **Música:** Erik Satie. Extractos de las "Gymnopédies" y las "Gnosiennes" por Claude Helffer al piano. **Montaje:** Suzanne Baron. **Decorados:** Bernard Evein. **Sonido:** Guy Villette. **Intérpretes:** Maurice Ronet *(Alain Leroy)*, Lena Skeria *(Lydia)*, Yvonne Clech *(Mademoiselle Farnoux)*, Hubert Deschamps *(d'Averseau)*, Jean-Paul Moulinot *(doctor La Barbinais)*, Mona Dol *(Madame La Barbinais)*, Pierre Moncorbier *(Moraine)*, René Dupuy *(Charlie)*. **Duración aproximada:** 110 min. B/N. Panorámico. **Estreno:** Barcelona: 21 de diciembre de 1967: Arcadia. Madrid: 7 de mayo de 1968. **Premios:** Premio especial del jurado en el festival de Venecia de 1963 compartido con "Vstouplyenye" de Igor Talankin, y Premio Pasinetti. Premio de la critica italiana a la mejor película extranjera del año. Nominada para el Oscar de la Academia de Hollywood a la mejor película extranjera de 1963.

Bons baisers de Bangkok (1964) (corto) (TV)

Producción: ORTF (París). **Productor:** Pierre Lazareff. **Ayudantes de Dirección:** Volker Schlöndorff, Philippe Collin. **Guión:** Louis Malle. **Fotografía:** Yves Bonsergent. **Montaje:** Nicole Levy. **Duración aproximada:** 15 min. 16 mm. B/N. **Notas:** Documental sobre Tailandia para la primera cadena de la televisión francesa emitido en el programa "Cinq colonnes à la une" el 3 de enero de 1964.

Le Chevalier à la rose (1964)

Dirigió la puesta en escena de la opera de Richard Strauss en el Festival de Spoleto.

Viva María *(Viva Maria / Viva Maria!)* (1965)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París) / Les Productions Artistes Associés (París) / Vides Cinematografica (Roma). **Productores:** Oscar Dancigers, Louis Malle, Franco Cristaldi. **Directores de Producción:** Alain Quefféléan, Pascal Aragones. **Ayudantes de Dirección:** Volker Schlöndorff, Manuel Muñoz, Juan Luis Buñuel. **Argumento y guión:** Louis Malle, Jean-Claude Carrière. **Fotografía:** Henri Decaë. **Consejero de color:** Ghislain Uhry. **Música:** Georges Delerue. Canciones: letras: Louis Malle, Jean-Claude Carrière. **Montaje:** Kenout Peltier, Suzanne Baron. **Decorados:** Bernard Evein. **Vestuario:** Ghislain Uhry, confeccionado por Pierre Cardin. **Sonido:** José B. Carles. **Efectos especiales:** Lee Zavitz. **Intérpretes:** Brigitte Bardot *(María Fitzgerald O'Malley, María II)*, Jeanne Moreau *(Maria I)*, George Hamilton *(Flores)*, Gregor von Rezzori *(Diógenes)*, Claudio Brook *(Rodolfo)*, Carlos López Moctezuma *(Rodríguez)*, Poldo Bendanti *(Werther)*, Francisco Reiguera *(el Padre Superior)*, Jonathan Eden *(Juanito)*. **Duración aproximada:** 118 min. Eastmancolor. Panavision. **Estreno:** Madrid: 13 de junio de 1975: Capitol. **Premios:** Gran Premio del Cine Francés 1965.

Le Voleur / Il ladro di Parigi (1966)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París) / Les Productions Artistes Associés (París) / Compagnia Cinematografica Montoro (Roma). **Productor:** Louis Malle. **Productor ejecutivo:** Norbert T. Auerbach. **Director de Producción:** Hubert Mérial. **Ayudantes de Dirección:** Juan Luis Buñuel, Patrick Bureau. **Argumento:** según la novela homónima de Georges Darien. **Guión:** Louis Malle, Jean-Claude Carrière. **Diálogos:** Daniel Boulanger. **Fotografía:** Henri Decaë. **Montaje:** Henri Lanoë. **Decorados:** Jacques Saulnier. **Vestuario y consultor de color:** Ghislain Uhry. **Sonido:** André Hervée. **Intérpretes:** Jean-Paul Belmondo *(Georges Randal)*, Geneviève Bujold *(Charlotte)*, Julien Guiomar *(abad La Margelle)*, Marie Dubois *(Geneviève Delpiels)*, Christian Lude *(tío Randal)*, Françoise Fabian *(Ida)*, Paul Le Person *(Roger-la-honte)*, Martine Sarcey *(Renée)*. **Duración aproximada:** 121 min. Eastmancolor. Panorámico.

Historias extraordinarias *(Histoires extraordinaires / Tre passi nel delirio)* II Episodio: **William Wilson** (1967)

Producción: Les Films Marceau (París) / Cocinor (París) / Produzione Europee Associate (P.E.A.) (Roma). **Director de Producción:** Pierre Caro. **Ayudantes de Dirección:** Michel Clément, Vana Caruso. **Argumento:** según la narración homónima de Edgar Allan Poe. **Guión:** Louis Malle, Clement Biddle Wood, Daniel Boulanger. **Fotografía:** Tonino Delli Colli. **Música:** Diego Masson. **Montaje:** Franco Arcalli, Suzanne Baron. **Decorados y vestuario:** Ghislain Uhry. **Efectos especiales:** Joseph Natanson. **Intérpretes:** Alain Delon *(William Wilson)*, Brigitte Bardot *(Giuseppina)*,

Danièle Vargas *(el profesor)*, Renzo Palmer *(el sacerdote)*, Marco Stefanelli *(Wilson niño)*, Umberto d'Orsi *(Franz)*. **Duración aproximada:** 40 min. Eastmancolor. Panorámico. **Estreno:** Madrid: 5 de julio de 1986: Renoir. **Nota:** Los otros dos episodios fueron dirigidos por Roger Vadim ("Metzengerstein") y Federico Fellini ("Toby Dammit / Il ne faut jamais parier sa tête avec le diable").

Calcuta *(Calcutta)* (1969)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París) / O.R.T.F. (París). **Productores:** Louis Malle, Claude Nedjar, Elliott Kastner. **Guión:** Louis Malle. **Fotografía:** Étienne Becker, Louis Malle. **Música:** Folclórica hindú. **Montaje:** Suzanne Baron. **Sonido:** Jean-Claude Laureux. **Narración:** Louis Malle. **Duración aproximada:** 105 min. 16 mm. (pasada a 35 mm). Eastmancolor. **Estreno:** Barcelona: 9 de marzo de 1970: Alexis. Madrid: 4 de abril de 1970: Palace. **Nota:** Documental sobre la ciudad de Calcuta con comentarios y locución de Louis Malle.

L'Inde fantôme: refléxion sur un voyage (1969)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París). **Productores:** Elliott Kastner, Claude Nedjar. **Guión:** Louis Malle. **Fotografía:** Étienne Becker, Louis Malle. **Montaje:** Suzanne Baron. **Sonido:** Jean-Claude Laureux. **Duración aproximada:** Total: 378 min. (7 partes de 54 min.). 35 mm. (ampliada de 16 mm). Eastmancolor. **Notas:** Dividida en siete emisiones de 54 min.: I. Descente vers le sud. La Caméra impossible. II. Madras. Choses vues à Madras. III. La Réligion. Les Indiens et le sacré. IV. La Tentation du rêve. Rêve et réalite. V. Les Castes. Regards sur les castes. VI. Les Étrangers en Inde. En marge de l'Inde. VII. Bombay. L'Inde future. Se emitió por Antenne 2, desde el viernes 25 de julio al viernes 5 de septiembre de 1969. El estreno cinematográfico tuvo lugar en 1975.

El soplo al corazón *(Le Souffle au coeur / Il soffio al cuore / Herzflimmern)* (1971)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París) / Marianne Productions (París) / Vides Cinematografica (Roma) / Franz Seitz Filmproduktion (Munich). **Productores:** Vincent Malle, Claude Nedjar. **Director de Producción:** Maurice Urbain. **Colaboración en Dirección:** Ghislain Uhry. **Ayudantes de Dirección:** Fernand Mozskowicz, Rita Drais. **Guión:** Louis Malle. **Fotografía:** Ricardo Aronovich. **Música:** Charlie Parker, Sidney Bechet, Gaston Frèche, Henri Renaud. **Montaje:** Suzanne Baron. **Decorados:** Jean-Jacques Caziot, Philippe Turlure. **Sonido:** Jean-Claude Laureux, Michel Vionnet. **Intérpretes:** Lea Massari *(Clara, la madre)*, Benoît Ferreux *(Laurent Chevalier)*, Daniel Gélin *(el padre)*, Michel Lonsdale *(padre Henri)*, Marc Winocourt *(Marc)*, Fabien Ferreux *(Thomas)*, Ave Ninchi *(Augusta)*, Gila von Weitershausen *(Fréda)*, Micheline Bona *(tía Claudine)*. **Duración aproximada:** 118 min. Eastmancolor. Panorámico. **Estreno:** Madrid: 11 de enero de 1978: Alphaville. Oscar 1972: Nominada al mejor guión original.

Humain, trop humain (1972)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París). **Productor:** Louis Malle. **Fotografía:** Étienne Becker, Louis Malle. **Montaje:** Suzanne Baron. **Sonido:** Jean-Claude Laureux. **Duración aproximada:** 75 min. Color. 35 mm. (ampliada de 16 mm.). **Notas:** Reportaje sobre las condiciones de trabajo de la fábrica de Citroën en Rennes y exhibido en el Salon de l'Auto en París.

Place de la République (1972)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París). **Productor:** Louis Malle. **Colaboración en Dirección:** Fernand Mozskowicz. **Fotografía:** Étienne Becker, Louis Malle. **Montaje:** Suzanne Baron. **Sonido:** Jean-Claude Laureux. **Duración aproximada:** 94 min. Color. 35 mm. (ampliada de 16 mm). **Notas:** Documental sobre la gente que frecuenta la Place de la République en París.

Lacombe Lucien *(Lacombe Lucien / Cognome e nome: Lacombe Lucien)* (1974)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París) / Uranus Productions France (París) / Vides Cinematografica (Roma) / Hallelujah Film (Munich) / Hessischer Rundfunk (Francfort). **Productor:** Claude Nedjar. **Productor asociado:** Jean-Pierre Pessoz. **Supervisión Producción:** Paul Maigret. **Director de Producción:** Roland Thénot. **Colaboración en Dirección:** Ghislain Uhry. **Ayudantes de Dirección:** Marc Grunebaum, Jean-François Dion. **Guión:** Louis Malle, Patrick Modiano. **Fotografía:** Tonino Delli Colli. **Música:** "Minor Swing", "Manoir de mes rêves", "Nuages", "Douce ambiance", "Fleur d'ennui",

"Lentement Mademoiselle" interpretadas por Django Reinhardt y el Quinteto del Hot Club de Francia; "Ah, ce qu'on s'aimait", "Mon coeur est un violon" interpretada por André Claveau; "Mademoiselle Swing" por Irène de Trébert. **Montaje:** Suzanne Baron. **Dirección artística:** Ghislain Uhry. **Decorados:** Henri Vergnes. **Vestuario:** Corinne Jorry. **Sonido:** Jean-Claude Laureux, Nara Kollery. **Intérpretes:** Pierre Blaise *(Lucien)*, Aurore Clément *(France)*, Holger Lowënadler *(Albert Horn)*, Thérèse Giehse *(Bella Horn)*, Stéphane Bouy *(Jean-Bernard)*, Loumi Jacobesco *(Betty Beaulieu)*, René Bouloc *(Faure)*. **Duración aproximada:** 137 min. Panorámico. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: 26 de mayo de 1975: El Españoleto. **Premios:** Nominada al Oscar 1974 como mejor película extranjera. Premio Mejor película de la Academia Británica de Cine y Televisión 1974. Premio de la Crítica Italiana a la Mejor película del año.

Black Moon (1975)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París) / UPF (París) / Bioskop-Film (Munich). **Productor:** Claude Nedjar. **Director de Producción:** Paul Maigret. **Ayudante de Dirección:** Fernand Mozskowicz. **Guión:** Louis Malle. Colaboración: Ghislain Uhry. Colaboración en diálogos: Joyce Buñuel. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Música:** Diego Masson. Extractos del Segundo acto de Tristán e Isolda de Richard Wagner. Colaboración: Anthony Roden, Sylvia Lindenstrand. **Montaje:** Suzanne Baron. **Decorados:** Ghislain Uhry. **Vestuario:** Jeannine Vergne. **Efectos especiales:** Pierre Roudeix. **Sonido:** Nara Kollery, Luc Périni. **Intérpretes:** Cathryn Harrison *(Lily)*, Thérèse Giehse *(la vieja)*, Alexandra Stewart *(la hermana)*, Joe D'Allessandro *(el hermano)*. **Duración aproximada:** 100 min. Panorámico. Eastmancolor. **Premios:** César 1975: Mejor fotografía y Mejor sonido. (Película dedicada a Thérèse Giehse).

Close Up (1976) (corto) (TV)

Producción: Sigma / Antenne 2 (París). **Fotografía:** Michel Parbot. **Música:** Erik Satie. **Montaje:** Suzanne Baron. **Duración aproximada:** 26 min. 16 mm. Color. **Nota:** Retrato documental de Dominique Sanda.

La pequeña *(Pretty Baby)* (1978)

Producción: Paramount Pictures. **Productor:** Louis Malle. **Productora asociada:** Polly Platt. **Director de Producción:** Tony Wade. **Ayudantes de Dirección:** John M. Poer, Don Heitzer, Toby Lovallo. **Argumento:** Polly Platt, Louis Malle. Basado en materiales documentales del libro "Storyville, New Orleans" de Al Rose. **Guión:** Polly Platt. **Fotografía:** Sven Nykvist. Fotografía especial: Mauren Lambray. **Música:** Supervisión y arreglos: Jerry Wexler. Canciones: "King Porter Stomp", "Shreveport Stomps", "Buddy Bulden's Blues" de Ferdinand *Jelly Roll* Morton, "Heliotrope Bouquet" de Scott Joplin y Louis Chauvin, "Tiger Rag" interpretadas por Original Dixieland Jazz Band, "Mamie's Blues" de Mamie Desmond interpretada al piano por Bob Greene, "Elite Syncopations", "The Ragtime Dance" de Scott Joplin, "Swipesy" de Scott Joplin y Arthur Marshall, "Heliotrope Bouquet" (orquestación) de Scott Joplin y Louis Chauvin, "Creole Belles" de George Sidney y J. Bodewalt, arreglos de Lars Edegran, "Pretty Baby" de Egbert Van Alstyne, Gus Kahn y Tony Jackson, "At a Georgia Camp Meeting" de Kerry Mills interpretada por The New Orleans Ragtime Orchestra, "Where Is My Wandering Boy Tonight?" de Robert Lowry, arreglos de William Russell e interpretada por Paul Crawford, Walter Payton y Lionel Ferbos, "Moonlight Bay" de Percy Wenrich y Edward Manden, "After the Ball" de Charles K. Harris, "The Honey Swat Blues" interpretadas por Jazz Combo; "Big Lip Blues" de Ferdinand *Jelly Roll* Morton interpretada por The Trio; "Winin' Boy Blues" de Ferdinand *Jelly Roll* Morton interpretada Bob Greene (piano) y James Booker (canto). **Montaje:** Suzanne Baron (supervisión), Suzanne Fenn. **Diseño de Producción:** Trevor Williams. **Decorados:** Jim Berkey. **Supervisión vestuario:** Mina Mittelman. **Maquillaje:** Dave Grayson, Charlene Roberson. **Sonido:** Don Johnson. **Intérpretes:** Keith Carradine *(E.J. Bellocq)*, Susan Sarandon *(Hildegard Marr "Hattie")*, Brooke Shields *(Violet)*, Frances Faye *(Mme. Nell Livingston)*, Antonio Fargas *(Claude)*, Matthew Anton *("Red Top")*, Diana Scarwid *(Frieda)*, Barbara Steele *(Josephine)*. **Duración aproximada:** 110 min. Metrocolor. **Estreno:** Madrid: 9 de octubre de 1978: Infantas. **Premio:** Nominada al Oscar 1978 como mejor banda sonora.

Atlantic City U.S.A. *(Atlantic City U.S.A.)* (1980)

Producción: Ciné Neighbor (Montreal) / Selta Films (París) / Elie Kfouri (París) / FR3 (París). Participación de Canadian Film Development Corporation y Famous Players. **Pro-**

ductores: John Kemeny, Denis Héroux. **Productores ejecutivos:** Joseph Beaubien, Gabriel Boustany. **Productores asociados:** Justine Héroux, Larry Nesis. **Directores de Producción:** Justine Héroux, Ken Golden. **Ayudantes de Dirección:** John Board, Robert McCart, Jim Chory, John Desormeaux. **Guión:** John Guare. **Fotografía:** Richard Ciupka. Vídeo: Patrick Burns. **Música y dirección musical:** Michel Legrand. Extractos de "Norma" de Vincenzo Bellini con la soprano Elizabeth Harwood interpretada por la Orquesta Filarmónica de Londres. Canciones: "Song of India", "On the Boardwalk of Atlantic City". "Atlantic City, My Old Friend" de Paul Anka. **Montaje:** Suzanne Baron. **Diseño de producción:** Anne Pritchard. **Dirección artística:** Csaba Kertesz, Marie-Claude Tetrault. **Vestuario:** François Barbeau. **Sonido:** Jean-Claude Laureux. **Intérpretes:** Burt Lancaster *(Lou)*, Susan Sarandon *(Sally)*, Michel Piccoli *(Joseph)*, Kate Reid *(Grace)*, Hollis McLaren *(Chrissie)*, Robert Joy *(Dave)*, Al Waxman *(Alfie)*, Robert Goulet *(cantante)*. **Duración aproximada:** 105 min. Color. **Estreno:** Madrid: 7 de agosto de 1981: Amaya. **Premios:** Venecia 1980: León de Oro, *ex aequo* con "Gloria" (Gloria) de John Cassavetes. Premio de la Academia Británica al Mejor director y Mejor actor. Nominada al Oscar de la Academia de Hollywood como Mejor película, Mejor director, Mejor guión original, Mejor actor (Burt Lancaster), Mejor actriz (Susan Sarandon).

Mi cena con André *(My Dinner with André)* (1981)

Producción: The André Company (Nueva York) para George W. George. Colaboración: Michael White. **Productores:** George W. George, Beverly Karp. **Coproductores:** Keith W. Rouse, David Franke. **Coordinador de Producción:** James Bruce. **Ayudante de Dirección:** Norman Berne. **Guión:** Wallace Shawn, André Gregory. **Fotografía:** Jeri Sopanen. **Música:** Allen Shawn. Extractos de "Première Gymnopédie" de Erik Satie interpretada por Joseph Villa (piano). **Montaje:** Suzanne Baron. **Dirección artística:** David Mitchell, Stephen McCabe. **Vestuario:** Jeffrey Ullman. **Sonido:** Jean-Claude Laureux. **Intérpretes:** Wallace Shawn *(Wally)*, André Gregory *(André)*, Jean Lenauer *(Kellner)*, Roy Butler *(barman)*. **Duración aproximada:** 111 min. Color. **Estreno:** Madrid: 19 de julio de 1984: Palace.

Crackers *(Crackers)* (1983)

Producción: Universal Pictures. **Productores:** Edward Lewis, Robert Cortes. **Dirección de Producción:** Teri Schwartz. **Ayudantes de Dirección:** James Quinn, Carol Green, Patrick Cosgrove (San Francisco). **Argumento:** basado en el guión de "I soliti ignoti" (Rufufú) (Mario Monicelli, 1958) de Suso Cecchi d'Amico, Mario Monicelli, Agenore Incrocci "Age" y Furio Scarpelli. **Guión:** Jeffrey Fiskin. **Fotografía:** Laszlo Kovacs. Vídeo: David Katz. **Música:** Paul Chihara. Canciones: "Suzi Plastic", "City Boy Lover" de Bill Summers, S. Roberts y P. Escovedo interpretada por Bill Summers & Summers Heat; "London Town" de Bill Summers, S. Roberts y L. Ham interpretada por Bill Summers & Summers Heat, "Berro e sombaro" interpretada por Chuck Brown and the Soul Searchers; "We Got More than We Need" de Michael McDonald y Ed Sandford interpretada por Michael McDonald. **Montaje:** Suzanne Baron. **Dirección artística:** John J. Lloyd. **Decorados:** Hal Gausman. **Diseño de vestuario:** Deborah Nadoolman. **Vestuario:** Hugo Pena, Susan Dugan. **Sonido:** David Ronne, Mickey Crofford. **Efectos especiales:** Larry Roberts. **Intérpretes:** Donald Sutherland *(Weslake)*, Jack Warden *(Garvey)*, Sean Penn *(Dillard)*, Wallace Shawn *(Turtle)*, Larry Riley *(Boardwalk)*, Trinidad Silva *(Ramon)*, Christine Baranski *(Maxine)*, Charlaine Woodard *(Jasmine)*. **Duración aproximada:** 92 min. Technicolor. **Estreno:** Barcelona: 16 de enero de 1986: Montecarlo, Aquitania, Fontana. Madrid: 23 de mayo de 1986: Rex, Europa, Candilejas, Minicines. **Nota:** Nueva versión de "I soliti ignoti" (Rufufú) (It., Mario Monicelli, 1958).

Alamo Bay (La bahía del odio) *(Alamo Bay)* (1985)

Producción: Tri-Star Pictures, Delphi III Productions. **Productores:** Louis Malle, Vincent Malle. **Productor ejecutivo:** Ross E. Milloy. **Productor asociado y Director de Producción:** Ken Golden. **Ayudantes de Dirección:** Fred Berner, Mark McGann. **Guión:** Alice Arlen. **Fotografía:** Curtis Clark. **Segunda unidad:** Constantine Makris. **Música:** Ry Cooder. Canciones: "Too Close" de Ry Cooder interpretada por Amy Madigan y John Hiatt. Con Ry Cooder (guitarra), Jim Dickinson (piano), Jim Keltner (batería) y Jorge Calderón (bajo). **Montaje:** James Bruce. **Diseño de Producción:** Trevor Williams. **Dirección artística:** Rhiley Fuller. **Diseño de decorados:** Chris Kelly. **Diseño de vestuario:** Deirdre Williams. **Efectos especiales:** Gene Griggs. **Soni-**

do: Danny Michael. **Intérpretes:** Amy Madigan *(Glory)*, Ed Harris *(Shang Pierce)*, Ho Nguyen *(Dinh)*, Donald Moffat *(Wally Scheer)*, Truyen V. Tran *(Ben)*, Rudy Young *(Skinner)*, Cynthia Carle *(Honey)*, Martino Lasalle *(Luis)*. **Duración aproximada:** 99 min. Metrocolor. Panorámico. **Estreno:** Madrid: 25 de junio de 1986: Alphaville. Barcelona: 11 de agosto de 1986: Vergara.

God's Country (1985)

Producción: Pretty Mouse Films (Nueva York) / PBS. **Productor:** Vincent Malle. **Guión, fotografía, narración:** Louis Malle. **Montaje:** James Bruce. **Sonido:** Jean-Claude Laureux (1979), Keith Rouse (1985). **Duración aproximada:** 90 min. Color. 16 mm. **Notas:** Documental sobre las gentes y costumbres de Glencoe, pequeña ciudad agrícola en el oeste de Minneapolis. Rodado primero en 1979 y luego en 1985.

And the Pursuit of Happiness (1986)

Producción: Pretty Mouse Films (Nueva York). **Guión, fotografía, narración:** Louis Malle. **Montaje:** Nancy Baker. **Sonido:** Danny Michael. **Duración aproximada:** 90 min. Color. **Notas:** Documental de encargo como celebración del centenario de la estatua de la Libertad. Entrevistas con emigrantes actuales a los EE.UU.

Adiós, muchachos *(Au revoir les enfants / Auf Wiedersehen Kinder / Arrivederci ragazzi)* (1987)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París) / MK2 Productions (París) / Marin Karmitz (París) / Stella Film (Munich) / N.E.F. (Munich) / RAI Uno. Colaboración: Centre National du Cinéma, Sofica Investimage, Images Investissements, Sofica Créations. **Productor:** Louis Malle. **Director de Producción:** Gérald Molto. **Ayudantes de Dirección:** Yann Gilbert, Patrick Cartoux. **Guión:** Louis Malle. **Fotografía:** Renato Berta. **Música:** extractos de "Momento musical nº 2" de Franz Schubert, "Rondó Caprichoso" de Camille Saint-Saëns. Violín: Ami Flamer. **Montaje:** Emmanuelle Castro. **Decorados:** Willy Holt. **Vestuario:** Corinne Jorry. **Sonido:** Jean-Claude Laureux, Bernard Leroux, Claude Villand. **Intérpretes:** Gaspard Manesse *(Julien Quentin)*, Raphael Fejtö *(Jean Bonnet)*, Francine Racette *(Mme. Quentin)*, Stanislas Carré de Malberg *(François Quentin)*, Philippe Morier-Genoud *(padre Jean)*, François Berléand *(padre Michel)*, François Negret *(Joseph)*, Peter Fitz *(Muller)*. **Duración aproximada:** 104. min. Eastmancolor. Panorámico. **Estreno:** Madrid: 8 de abril de 1988: Madrid (V. doblada), Rosales (V.O. subtitulada). Barcelona: Publi 1, Arcadia. **Premios:** Venecia 1987: León de Oro. Premio Louis Delluc (Francia). Premio David Di Donatello: Película, Director y Guión Extranjeros. César 1987: Película, Director, Guión original, Fotografía, Sonido, Montaje, Decorados. Felix 1988: Película, Director, Guión. Nominada por la Academia de Hollywood de 1987 al Mejor guión original y Mejor película extranjera.

Milou en mayo *(Milou en mai / Milou a maggio)* (1989)

Producción: Nouvelles Éditions de Films (París) / TF1 Films (París) / D.M.V. Distribuzione (Roma) / Dania Film (Roma) / Ellepi Film (Roma). Coproductora: RAI 2. **Productor ejecutivo:** Vincent Malle. **Coordinador de Producción:** Jean-Yves Asselin. **Director de Producción:** Gérald Molto. **Ayudante de Dirección:** Michel Ferry. **Guión:** Louis Malle, Jean-Claude Carrière. **Fotografía:** Renato Berta. **Música:** Stéphane Grappelli. Extractos de "Aria de Cherubino" de "Las bodas de Fígaro" de Wolfgang Amadeus Mozart; "La Fille du Bédouin" de "Le Comte Obligado"; "Preludio VI del libro 2º: General Lavine, excentric" de Claude Debussy. **Montaje:** Emmanuelle Castro. **Dirección artística:** Willy Holt. **Decorados:** Philippe Turlure. **Diseño de vestuario:** Catherine Leterrier. **Sonido:** Jean-Claude Laureux. **Intérpretes:** Michel Piccoli *(Milou)*, Miou-Miou *(Camille)*, Michel Duchaussoy *(Georges)*, Dominique Blanc *(Claire)*, Harriet Walter *(Lily)*, Bruno Carette *(Grimaldi)*, François Berléand *(Daniel)*, Martine Gautier *(Adèle)*. **Duración aproximada:** 108 min. Panorámico. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: 14 de noviembre de 1990: Alphaville. Barcelona: 16 de noviembre de 1990: Casablanca 1. **Premios:** David Di Donatello: Mejor director extranjero.

Herida *(Damage / Fatale)* (1992)

Producción: Skreba (Londres) / Channel 4 (Londres) / Nouvelles Éditions de Films (París), Le Studio Canal Plus (París). Producida con la ayuda de European Co-Production Fund. **Productor:** Louis Malle. **Coproductores:** Vincent Malle, Simon Relph. **Coordinadora de Producción:** Janine Lodge.

Directores de Producción: Donna Grey. Jean Yves Asselin (Francia). **Ayudantes de Dirección:** Michel Ferry, Cordelia Harry, Jolyon Symonds. **Argumento:** basado en la novela "Damage" de Josephine Hart. **Guión:** David Hare. **Fotografía:** Peter Biziou. **Música:** Zbigniew Preisner. Dirección musical: Wosciech Michniewski. **Montaje:** John Bloom. **Diseño de Producción:** Brian Morris. **Dirección artística:** Richard Earl. Philippe Turlure (Francia). **Decorados:** Jill Quertier. Michel Grimaud (Francia). **Diseño de vestuario:** Milena Canonero. **Sonido:** Jean-Claude Laureux. **Intérpretes:** Jeremy Irons *(Stephen Fleming)*, Juliette Binoche *(Anna Barton)*, Miranda Richardson *(Ingrid Fleming)*, Rupert Graves *(Martyn Fleming)*, Leslie Caron *(Elizabeth Prideaux)*, Ian Bannen *(Edward Lloyd)*, Gemma Clarke *(Sally Fleming)*, Peter Stormare *(Peter Wetzler)*. **Duración aproximada:** 111 min. Technicolor. **Estreno:** Madrid: 26 de marzo de 1993: Palacio de la Música, Amaya, Benlliure, Aluche, Renoir.

Vania en la calle 42 *(Vanya on 42nd Street)* (1994)

Producción: Laura Pels Productions. Mayfair Entertainment. Channel 4 (Londres). **Productor:** Fred Berner. **Productores asociados:** Alysse Bezahler, Celeste Bartos, Beverly Karp. **Coordinadora de Producción:** Livia Pérez-Borrero. **Ayudante de Dirección:** Gary Marcus. **Argumento:** basado en la obra "El tío Vania" de Anton Chejov. **Guión:** David Mamet. **Director de escena:** André Gregory. **Fotografía:** Declan Quinn. **Música:** Joshua Redman. **Montaje:** Nancy Baker. **Diseño de Producción:** Eugene Lee. **Decorados:** Randi Savoy. **Diseño de vestuario:** Gary Jones. **Sonido:** Tod A. Maitland, Joel Holland. **Intérpretes:** Wallace Shawn *(Vanya)*, Julianne Moore *(Yelena)*, André Gregory *(él mismo)*, Brooke Smith *(Sonya)*, George Gaynes *(Serybryajov)*, Larry Pine *(Dr. Astrov)*, Phoebe Brand *(Marina)*, Lynn Cohen *(Maman)*, Jerry Mayer *(Waffles)*, Madhur Jaffrey *(Mrs. Chao)*. **Duración aproximada:** 120 min. DuArt Color. **Estreno:** Madrid: 6 de enero de 1995: Renoir (Cuatro Caminos).

Colaboraciones

El puerto del deseo *(Port du désir)* (Fr., Edmond T. Greville, 1954) Fotografía submarina.

Un condenado a muerte se ha escapado *(Un condamné à mort s'est échappé)* (Fr., Robert Bresson, 1956) Ayudante de dirección.

Le Combat dans l'ile (Fr., Alain Cavalier, 1961) Supervisión artística y producción.

El joven Törless *(Der junge Törless)* (Al., Volker Schlöndorff, 1966) Supervisión artística y producción.

La novia del pirata *(La Fiancée du pirate)* (Fr., Nelly Kaplan, 1969) Actor.

El padrino *(The Godfather)* (EE. UU., Francis Ford Coppola, 1971) Supervisión del doblaje al francés.

Palais d'amour (Fr., Solange Michoulier, 1972) Serie TV. Asesor y operador en algunos capítulos.

Storyville Story (Suecia, Lasse Summanen, Charlie Nykvist, 1978) (corto) Cómo se hizo "Pretty Baby".

Hollywood's Children (EE. UU., Gene Feldman, 1982) (TV) Entrevista.

Before the Nickelodeon: The Early Cinema of Edwin S. Porter (EE. UU., Charles Musser, 1982) Voz.

Reverse Angle. New York City, March 1982 / Quand je m'éveille (Al./ Fr., Wim Wenders, 1982) (corto). Contertulio en programa televisivo.

De weg naar Bresson (Hol., Jurriën Rood, Leo de Boer, 1984). (corto). Entrevista.

Otras producciones de Nouvelles Éditions de Films

La vida es magnífica *(Le Voleur du Tibidabo / La vida es magnífica)* (Fr.- Esp., Maurice Ronet, 1964). Copr.

Du côte d'Orouet (Fr., Jacques Rozier, 1971). Copr.

Français si vous saviez (Fr., André Harris, Alain de Sadouy, 1972). Copr.

Sobre Louis Malle

Malle à Spoleto (Fr., Philippe Collin, 1964) (corto) (TV).

My Dinner with Louis (GB, Tristram Powell, 1984) (TV) Serie: Arena.

Bibliografía seleccionada

Francisco Llinás

No es Louis Malle uno de esos cineastas que convoquen la escritura. No porque su cine carezca de reconocimiento, si bien éste dista casi siempre del entusiasmo que la obra de otros autores provoca. Por otra parte, cuando hemos rastreado el material impreso sobre Louis Malle nos hemos encontrado con multitud de referencias, pero éstas se ciñen casi exclusivamente a críticas sobre películas concretas, en ocasiones en estudios de cierta extensión, o bien a entrevistas referidas también a títulos, coincidiendo con su estreno. Y no es el objetivo de una bibliografía "nosferatiana" el propio de una tesis doctoral, reseñando "todas" las referencias existentes a lo largo del ancho mundo, sino guiar al lector, en la medida de lo posible, a fin de que pueda ampliar conocimientos y acceder a otras opiniones sobre el tema objeto de cada número concreto.

Es posible que el aspecto ecléctico de la obra de Malle, una especie de aparente ausencia de constantes de escritura, haya dificultado los acercamientos a la misma. Y ello unido al aspecto heteróclito de una filmografía en la que coexisten películas de aire tradicional con documentales (muchos de ellos difíciles de ver ya en su tiempo y no digamos hoy) y producciones de corte experimental, las producciones industriales, de presupuesto elevado, junto a otras de modestia franciscana. Todo ello, junto a la evidente irregularidad de una obra en la que alternan títulos valiosos con otros de mediocridad notoria, no constituye el caldo de cultivo adecuado para la proliferación de textos sobre el cineasta y su obra.

No abundan los libros sobre Louis Malle, y prescindiremos de alguno aparecido cuando la obra del realizador no abarcaba más que unos pocos títulos, como el de Henri Chapier para la editorial parisina Seghers (1964). También dejaremos de lado las entradas en diccionarios o las referencias en historias del cine o sobre el período durante el cual Malle llevó a cabo su obra.

Señalemos ante todo dos libros que dan la palabra al cineasta: *Louis Malle par Louis Malle*, ed. de Jacques Mallecot (Éditions de L'Athanor, París, 1979), en el que el cineasta repasa su vida y su obra. Se trata de un libro casi desconocido a causa de que, como el propio Malle cuenta en alguna entrevista, la editorial quebró a los pocos días de la aparición del libro y éste jamás fue distribuido. Paradójicamente, es el más asequible para el lector español, ya que fue traducido con ocasión del ciclo dedicado a Malle por el Festival de Valladolid en 1987 (*Louis Malle por Louis Malle*), con la adición de nuevos testimonios recogidos por Fernando Lara y referidos a la obra posterior a la fecha de aparición en Francia.

Malle on Malle, ed. de Philip French (Faber and Faber, Londres, 1993) está igualmente constituido por una amplia conversación con el cineasta. Mientras que en el caso anterior las palabras de Malle venían en forma de monólogo del realizador, aquí se opta, y con mayor extensión, por la entrevista clásica, y con la ventaja de cubrir hasta **Herida** (1992), penúltima película de Malle, aparte de contar con una filmografía con fichas más completas que las de *Louis Malle por Louis Malle* (al menos en su versión española, ya que desconocemos la original).

La obra colectiva alemana *Louis Malle*, con textos de Frank Arnold, Peter W. Jansen, Gertrud Koch, Christa Maerker y Wilhelm Roth (Carl Hanser Verlag, Munich, 1985), consta de dos artículos generales, una amplia entrevista y una filmografía comentada película a película hasta **Alamo Bay (La bahía del odio)** (1985). Dado nuestro

desconocimiento de la lengua alemana, no podemos emitir juicio alguno, pero sí conviene señalar que, como todos los libros de la colección en que se ha publicado (*Reihe Film*), contiene la mejor bibliografía de las que hemos consultado, y que no se limita a textos franceses e ingleses: parece existir una ley no escrita por la que las publicaciones en otros idiomas no existen.

Louis Malle, de Gualtiero de Santi (La Nuova Italia, 1977, número 42 de "Il Castoro Cinema"), sigue sin grandes aportaciones el esquema clásico de análisis película a película. La parte más útil del mismo es igualmente la bibliografía, que, aunque no demasiado completa, tiene la ventaja de ser comentada y proporcionará al lector pistas más completas que las reseñadas en estas notas.

Finalmente, hay que reseñar un libro francés, *Louis Malle*, de René Predal (Edilig, París, 1989), el más extenso pero en modo alguno satisfactorio. Mezclando análisis con biografía y declaraciones de Malle, es un producto ecléctico que pretende, según afirma en la introducción, *"minimizar las relaciones 'superficiales'* (el subrayado es nuestro) *con la actualidad (cinematográfica, social, política) para subrayar ante todo la densidad de una auténtica mirada creadora"*. Lo que equivale a no decir nada o bien a aceptar una ausencia de auténtica metodología. Hay un batiburrillo de impresiones subjetivas, apuntes históricos y sociológicos y una concepción crítica que a estas alturas no es de recibo. Es un libro en el que interesan sobre todo, además de sus excelentes ilustraciones, los fragmentos de entrevista: Louis Malle habla mejor de su cine que su poco riguroso exégeta.

No hay tampoco grandes estudios generales sobre la obra de Malle en publicaciones especializadas ni tampoco dossiers, salvo la acostumbrada fórmula de crítica más entrevista con ocasión de alguna película concreta. En la revista española *Dirigido por...* se han publicado dos artículos amplios: en el número 30 (febrero de 1976), Carlos Balagué efectúa un repaso de la obra del cineasta, que se reduce a una crítica película a película, con un exceso de afirmaciones contundentes no siempre apoyadas en un análisis razonado y deudor en exceso de las tendencias sociológico-políticas propias de su momento histórico.

Mayor interés ofrece el amplio texto publicado en el número 157 (mayo de 1988) por Quim Casas ("Louis Malle: un autor que quiere ser artesano"), que contó con la ventaja de partir de una visión reciente de la obra de Malle en el Festival de Valladolid de unos meses antes. También se inclina por el análisis película a película, algo que parece imponerse a la hora de afrontar el trabajo de un autor que tiende a hacer películas muy distintas y al que no es fácil (por suerte) reducir a constantes temáticas o estilísticas. Es un texto extenso, algo ecléctico, que viene acompañado de una buena filmografía.

Tampoco abundan las entrevistas generales que vayan más allá de las referidas a títulos concretos. Curiosamente, no hemos localizado ninguna en publicaciones especializadas francesas. Hay una amplia entrevista, realizada por Dan Yakir, en *Film Quarterly* (verano de 1978), que cubre hasta las primeras experiencias americanas de Malle. En la española *Casablanca* (número 10, octubre de 1981) apareció una "Conversación con Louis Malle", de José Ruiz, que llega hasta **Atlantic City U.S.A.** (1980) y que adolece de cierta superficialidad, excesivamente periodística, y que, por razones de espacio quizá, no pasa del apunte somero, además de ignorar las experiencias "marginales" y los documentales, salvo **Calcuta** (1969), único que se estrenó en España. También adolece de brevedad la entrevista publicada en *American Film* (abril de 1989), transcripción (sin referencia del nombre del responsable de la misma) de unos seminarios realizados en el *American Film Institute's Center for Advanced Film and Television Studies*.

De entre las decenas de entrevistas referidas a títulos concretos y que por obvias razones de espacio no podemos reseñar, destacaríamos tres, y dos de ellas centradas en una de las películas más singulares de Malle, **Calcuta**. Dadas las peculiares características del film y los problemas que plantea, son conversaciones amplias y detalladas, tanto la publicada en *Cahiers du Cinéma* (número 211, abril de 1969), realizada por Jean-Louis Comolli, Jean Narboni y Jacques Rivette, como la española de *Nuestro cine* (número 97, mayo de 1970), a cargo de Jos Oliver y Miguel Rubio.

Señalemos finalmente una amplia entrevista en *Positif* (número 320, octubre de 1987), realizada por Françoise Audé y Jean-Pierre Jeancolas, que, aunque centrada en **Adiós, muchachos** (1987), se extiende ampliamente en otras obras de Malle y especialmente en su etapa americana.